افتتاحيّة العدد

على الرغم من انسيابية الثقافة وجريانها كالماء، مما يفرض عليها حتمية التغير والتشكل والاستمرار، فإن عناصر التراث الثقافي غير المادي اللامتناهية في عددها لدى أي مجتمع أو مجموعة تختفي وتزول ويظهر غيرها، إلّا أن كَمًّا لا بأس به من عناصره الجوهرية يبقى ماثلاً فيه، وعلى الرغم من ذلك، فإن اختفاء مُكوِّن ما لعنصر تراثي قد يسبب مشكلة أو معضلة فيما يتعلق بهوية حَمَلَةِ ذلك العنصر إذ يحل محلة آخرٌ، وعادة ما يكون هذا الطارئ غير متجذر في الثقافة ذاتها، وخاصة في ضوء ما تتيحه العولمة من تسهيلات كثيرة، وما تؤديه من استنباط لمكونات وعناصر ثقافية جديدة، والتي قد يعدُّها المنتمون إلى المجتمعات التقليدية، دون قصد، جزءاً من ثقافتهم، وربما نستسيغ ذلك فنقبله، ولكن بشرط أن يعي الجيل الجديد فيها أن ذلك العنصر الدارس كان جزءًا من تراثهم الثقافي ويخصُّهم، دون اعتبار للثقافة الطارئة على أنها خاصة بهم، فالموسيقى العربية مثلاً بدأت تزول تدريجياً بعناصرها المكونة لها، في حين بدأت الأنماط الغربية بإقصائها، وفي هذا السياق يمكن القول بأن الحذر واجب فيما يتصل بإدارة هذا التراث، إذ لا يمكن ترتيب عناصره وتبويبها كالجرار الفخارية في المتاحف، فهو يمثل حالةَ اندماج لعناصر فكرية وعاطفية وتفاعل بين الخبرات المادية التي يحكمها الزمن بتغيراته وتقلباته. لذافإنه يتوجب على خبراء التراث الثقافي غير المادي توخي الحيطة في هذا المضمار، فهم يفكرون ملياً ويملكون المعرفة، في حين أن الناس الأوصياء على هذا التراث يشعرون ويعتقدون فينتجون تراثاً متبايناً بتباين اللحظة، ومختلفاً باختلاف الأزمان والأمكنة.

لا بد أن نعي نقطة هامة جداً ألا وهي أننا لا نستطيع أن نتتبع جذور عناصر التراث الثقافي غير المادي التاريخية، كما هو الحال في نظيرها المادي، حيث أن عناصر التراث غير المادي كما هو معلوم عملية تحيا بالامتلاك المستمر والانتقال الدؤوب عبر الأجيال، فتغيُّره المستمر واحد من خصائصه، فإذا كان لا بد من صون عنصر ما فإنه من الصعب إقرار أي صيغة أو شكل من صيغة أو أشكاله يجب صونها، فهل يُصانُ ذلك العنصر بحالته التي كان عليها عندما تم إقرار توثيقة، وبهذا الحال فإننا نكون قد سجلنا أو وثقنا ذلك العنصر في لحظته التي تَمَثَّلَ فيها دون اعتبار لماضيه أو مستقبله أو حاضر أشكاله الأخرى، ويقودنا ذلك إلى القول بأن كل ممارس لعنصر تراثي يعرض مادته بشكل مختلف عن الآخر، فإذا ما تم تسجيله أو تسميته بصيغة أحادية، أي دون انتباه للأشكال الأخرى لنفس العنصر، فإننا نقع في معضلة أخرى، وهي أن الأشكال الأخرى المختلفة لنفس العنصر لن يتم الاعتراف بها أو العناية بها كالشكل الذي ترغب الجهات المعنية في حمايته ووضع الخطط لصونه، وبهذه الحالة، فان الجيل الجديد لن يعي إلا ذلك العنصر الذي تم تسجيله، فلا يعود لأشكال العنصر الأخرى وجود مع تسارع الاختفاء، لذا فإن نفس القدر من الأهمية يجب أن يُعْطى لكل أشكال العنصر الواحد.

يلعب الشباب واليافعة دورا هاما في نقل التراث وتفعيله، على الرغم من معرفتنا اليقينية بأن إهمال الشباب لتراثهم يعزى إلى عدم ترويج هذا التراث وأهميته على الصعيدين الرسمي والخاص، وانصرافهم إلى كل ما هو عصري، وتهميش التراث نتيجة لعولمة الثقافة والتطور السريع في عصر المعلومات. وهذه واحدة من أخطر المشاكل، لأن استمرار الشباب والصبية على ما هم عليه الآن سيؤدي إلى اندثار هذا التراث على المدى المنظور، فلا بد إذا من تشجيع الشباب على الاهتمام بالتراث الثقافي غير المادي، وخاصة في ظل فقدانهم لثقافاتهم المحلية بسبب توحيد أو مقايسة القيم الثقافية، والتي كان سببها طبعا محتويات وسائل الإعلام، وكذلك تأثير السياحة الجماهيريةالتي يصعب السيطرة عليها.

تناول هذا العدد ألوانا مختلفة من مجالات التراث الثقافي غير المادي رصدت فيها طائفة من الأمثلة العناصر التي تشكلت وتلونت وتحولت وخضعت لإبداع المجتمعات، نحو الأدب الشعبي؛فمن المعروف أن المجتمعات ترمي بجذورها في عصور مغرقة في القدم،إذ طوَّرت مع مرور الزمن إبداعات أدبية مختلفة بقيت متداولة على ألسنة الناس، فأخذه المختصون بالاعتبار نظراً لأهميته في إغناء التراث الثقافي غير المادي لمجتمع أو جماعة ما، ويزودنا هذا الضرب من التراثيات بنافذة جمالية مصوَّرة، تكشف الثقافة، ونظرتها للحياة والعالم، وقيَمها، ومعانيها الجمالية، وتخيّلاتها. أحتوى العدد إضافة إلى ذلك أبوابًا غنية دارت موضوعاتها حول العادات والتقاليد، والمهارات الحرفيّة، وكذلك المعتقدات الشعبية، كما طُرحت آراء مختلفة حول طائفة من قضايا تتصل بعناصر بعينها من التراث الثقافي غير المادي، وتضمّن العدد حديثا عن دارة الفنون في عمان، ودورها في استدامة التراث الثقافي الأردني والعربي، واحتوى كذلك مراجعة ثرية لكتاب حول الكائنات الخرافية في التراث الإماراتي.

إن المطلع على أعداد هذه المجلة يجد بما لا يدع مجالا للشك أنها تجاوزت في طرحها وموضوعاتها البعد المحلي الذي يتصل بالتراث الثقافي غير المادي في المملكة الأردنية الهاشميةإلى نشر مساهمات دبَّجتها أقلام باحثين من العالم العربي، فنجد هذه العدد يزخر بمواد من المغرب والجزائر وفلسطين والسعودية، مما يعمل على رفع سويتها إلى مصاف المجلات العالمية.

رئيس التحرير: هاني فيصل هياجنه



المملكة الأردنية الهاشمية - وزارة الثقافة

مجلة الفنـــون الشعبيــــــــــــة

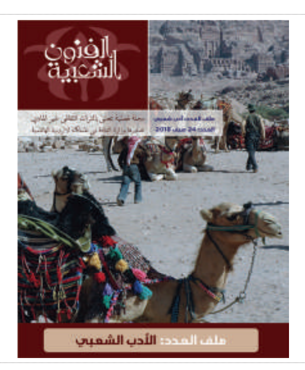
قواعد النشر في المجلة وأحكامها

1. مجلة «الفنون الشعبية» فصلية ترحّب بالأبحاث والمقالات المختصة بالتراث الثقافي غير المادي في الأردن، والوطن العربي، وباللغتين، العربية والإنجليزية.
2. تُرسل الموادّ إلى البريد الإلكتروني (أدناه)، على هيئة ملفٍ مرفق، مطبوعةً إلكترونيًا (MS-Word)، ويُفَضَّل ألّا تزيد المادة المُراد نشرها عن 3000 كلمة، بما في ذلك الحواشي، على أن تُرفَق كلّ مساهمةٍ بملخّص لا يزيد عن 100 كلمة، لكي يُترجم بعدها إلى اللغة الإنجليزية، أو العربية إذا كانت المساهمة باللغة الإنجليزية.
3. تُرسل الأشكال والجداول والرسومات والخرائط والنوتات الموسيقية والصور أو غيرها من الأشكال التوضيحية، بما يتناسب مع موضوع البحث، موثّقة وِفقَ أسس التوثيق العلمي الذي يُراعي حقوق الملكية الفكرية، على أن تُرقَّم على التوالي حسب ورودها في البحث، وتُزوَّد بعناوين وشروحات، ويُشار إلى كلّ منها بالتسلسل نفسه في متن البحث، وتقدّم على ورقة منفصلة. وتُفضِّل المجلةُ الصورَ الرقميّة الأصليّة والجديدة بدون معالجة على أن تكون ذات دقةٍ تصويرية عالية (300 dpi/inch على الأقل)، ويتحمل الباحث مسؤولية حقوق الملكية الفكرية لمثل هذه الصور ووسائر المواد التوضيحية، إلا إذا أرتأت هيئة التحرير إضافة غيرها إلى المادة.
4. أوّليّة النشر في المجلة تكون للمجالات الـمُستكتب بها، علما بأن المجال مفتوح لكل المساهمات المعنية بمجالات أخرى من التراث الثقافي غير المادي.
5. أن تُعتَمد الأصول العلمية المعروفة من حيث طريقة التناول والإحالات إلى المراجع، وترتيبها ألفبائيا، على أن تُدرج الهوامش في ذيل البحث أو المساهمة. كما يشار إلى المصادر الشفهية، ويذكر اسم الإخباري أو الراوي، واسم العمل الميداني، مع الإشارة إلى الوعاء الذي وُثِّقت فيه المادّة إن وجد، ومكان الجمع وتاريخ، وذلك احترامًا لقوانين المُلكيّة الفِكريّة.
6. تقوم هيئة التحرير بإخضاع المواد المُرسَلة للتقييم، ولن تعاد إلى كاتبيها في حال الاعتذار عن النشر، كما أن المجلة ليست مُلزمة بإبداء أسباب الاعتذار. وسيُبَلَّغ الكاتب بوصول مادته للمجلة خلال شهر، وبرأي هيئة التحرير بالقبول أو الاعتذار بعد التقييم والعدد الذي ستنشر فيه المادة خلال شهرين.
7. يرسل الكاتبُ نسخةً من سيرتة الذاتية المختصرة، وصورةً شخصية، ورقمه الوطني، إذا كان أردنيًّا، ورقم حسابه البنكي إذا كان من خارج الأردن.
8. ترتيب المواد في المجلة يخضع للأسس الفنية، والرؤية الإخراجية، ومحتوى المادة، ولا علاقة لذلك بجودتها أو قيمتها العلمية، ولا بمكانة الكاتب.
9. تعتذر المجلة عن عدم نشر أي مادة سبق نشرها في أي فضاء، وينطبق ذلك على المواد قيد النشر، على أن يقدم الباحث إقراراً بأن المادة لم تنشر من قبل
10. لا يجوز إعادة طبع أو نشر أي مادة نشرت أصلًا في «الفنون الشعبية» منذ صدورها وبأي شكل دون إذن خطّيّ من الكاتب الأصلي أو/و موافقة الجهات المختصة بالمجلة.
11. المواد المنشورة تعبر عن آراء كاتبيها، ولا تعبِّر بالضرورة عن رأي المجلة أو وزارة الثقافة.
12. يُمنحُ الكاتب مكافأة مناسبةً عن المادة التي تُنشر وفق الأنظمة المالية في وزارة الثقافة.

المراسلات: تُرسل المواد إلى رئيس التحرير: أ.د. هاني هياجنه

على العنوان الالكتروني hani@yu.edu.jo أو hani.hayajneh@gmail.com - الموبايل: 00962777462098

أو سكرتير التحرير amani.abuhamore2010@yahoo.com - funoun.shabiyya@culture.gov.jo



لوحات الغلاف الخارجية : مديرية التراث



مجلة فصلية تعنى بالتراث الثقافي غير المادي وقضاياه وتصدرعن وزارة الثقافة في المملكة الأردنية الهاشمية

العدد 24 صيف2018

رقم الإيداع لدى
دائرة المكتبة الوطنية الأردنية
٨٦٧ / ٢٠١٨ / د

المحتويات





الأدب الشـعـبي

الحكايات الشعبية

فاطمة مريزيق أبو شقال*



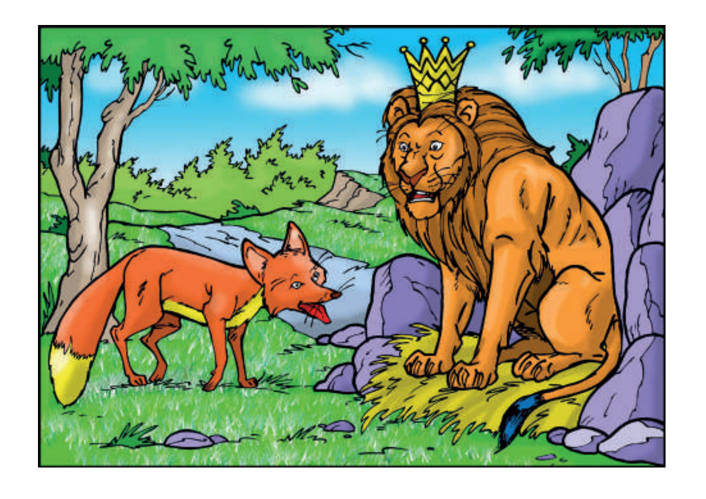
عادة ما ترتبط ذاكرتنا الزمنية، سواء بليالي الصيف الحالمة، أم بليالي الشتاء المظلمة بحكايات الأمّهات والجدّات اللاتي كنَّ يروينها للصغار من أجل المتعة والتسلية. وقد برعت النساء في سرد الحكايات الشعبية، والخرافات النابعة من الطبيعة والأرض، ولعل الجدات اختصصن برواية تلك الحكايات في أوقات الفراغ لأحفادهن من عواطفهن الجياشة لخبرتهن الطويلة بالحياة، ومعرفتهن بطبيعة البشر، (الوادي، ٢٠١٣، ص ٢٠١٨) حيث يلتفّ الأطفال حول الجدّات إما في الحقول على ضوء القمر في ليالي السمر الصيفية، أو حول الموقد في ليالي الشتاء القارسة، فإذا بالصبية والفتيات يحدِّقون بجدتهم ويستمعون بشغف عميق لحكاياتها الجميلة المسلية، في حين تكون الجدة قد تقمصت دور الحكواتي، فعند رواية الحكايات تستثار القدرة الخيالية لدى الجدات لإمتاع الأحفاد، حيث يروين لهم العديد من الحكايات التي تدور أحداثها حول البطل الشعبي ومأساته، وما يتعرض له من أحداث صعبة تمر به أثناء الحكاية، وفي النهاية يصل البطل لمبتغاه، ويعاقب أهل الشر.

وأثناء رواية الحكاية غالباً ما يتأثر الأطفال بما تقوله الجدة، فتراهم يحزنون إن تعرض بطلهم لمأزق أو مكيدة، وما أن ترى الابتسامة قد ارتسمت على وجوه الأطفال البريئة ستعرف أن البطل قد انتصر على أعدائه.

تلعب الحكايات الشعبية دوراً كبيراً في حياة الأطفال، وتستمر آثارها مع الأشخاص البالغين، ليس لمجرد متعة التسلية، بل بما توصله تلك الحكايات الشعبية وما تعبر عنه من قيم وأخلاق نبيلة، وهي الصفات التي يتميز بها بطل الحكاية الشعبية، فالحكاية الشعبية تؤدي دوراً ثقافياً هاما، وتخبئ في طياتها مضامين ثقافية عميقة، وتشكل وعاء لنشر المعرفة، وتنمية الخيال الذي يعد أهم مصادر الإبداع، قال تعالى في سورة الأعراف: «فاقصص القصص لعلهم يتفكرون»، فالآية الكريمة تدل دلالة واضحة على أهمية قَص القصص، ودورها في بناء وتنمية العقلية البشرية، فما هي الحكاية الشعبية؟

الحكايات الشعبية: هي تلك الحكايات التي انتقلت من جيل إلى جيل بالرواية الشفوية، وهي نتاج عمل جماعي شارك فيه العديد من أفراد المجتمع عبر الزمن، وهنالك العديد من أشكال الحكاية الشعبية، فمنها ما يخص الحيوان كما في كتاب كليلة ودمنة، وقصص البطولة والخوارق كما في مؤلف ألف ليلة وليلة (مقدادي،٢٠١٢ ص ٣٦)، ومن أهم مقوماتها أنها تقليدية، وتغلب عليها صفة الانتقال المباشر من شخص لآخر عن طريق ترديد الإنشاد أو الرواية، وهي في معظمها مجهولة المؤلف (وهبه، ١٩٨٤ ص ١٥٢)، كما تعتبر أحد أنواع الأدب الشعبي، وتختص بالحوادث التاريخية الصرفة، أو بالأبطال الذين يصنعون التاريخ، فهي قصة ينسجها الخيال الشعبي ليستمتع بسماعها الشعب (نبيلة ،د.ت، ص ٩١)، وفي تعريف آخر للحكاية الشعبية، أنها هي القصص التي ينسجها الخيال حول حادث تاريخي، أو بطل شارك في صنع تاريخ شعب من الشعوب، ومن صفاتها الأصالة والعراقة، إذ إنها تمثل مجتمعاً معيناً من خلال التعبير عن أفكاره وعواطفه، والبطل فيها ذو شخصية

* كاتبة أردنية



حقيقية لها أصل تاريخي. وتدور مواضيع الحكايات الشعبية حول أحداث وأشخاص أبدعهم خيال الشعوب، وترتبط بأفكار وأزمنة وموضوعات وتجارب إنسانية ذات علاقة بحياة الإنسان، وتهدف إلى تأصيل القيم والعلاقات الاجتماعية. ونجد بأن كل حكاية تزيل اللثام عن معنى أو نمط سلوكي تريد له أن يتحقق، أو سلوك آخر تريد له أن ينبذ (عبد الوهاب، ٢٠٠٤ ص ١٠٤-١٠٥).

يُعتقد أن الحكايات الشعبية، والتي هي أحد أنواع التعبير الأدبي، أقدم أنواع الأساليب التعبيرية التي عرفها الإنسان، فقد كان رب الأسرة عندما يعود إلى أهله في المساء بعد يوم من العمل الشاق والمتعب المضني، يجتمع بأفراد أسرته ويقص عليهم ما حدث معه من مغامرات أثناء يومه، بكل ما تحمله قصصه من طرافة وإثارة، وقد كان لتلك الحكايات التي يقصها رب الأسرة الأثر البالغ في نفوس أفراد أسرته، فهو بالنسبة لعائلته رمز البطولة والشجاعة. وقد امتازت الحكايات بأنها كانت من ناحية وسيلة للترفيه، ومن ناحية أخرى سجلّ لمغامرات الإنسان وكفاحه المتواصل في حياة ملؤها التعب والمشقة، وهاتان صفتان متلازمتان للأسلوب القصصي على مدى زمن بعيد (إسماعيل، ص ١٩٩).

إن ما يميز الحكاية الشعبية عن غيرها أنها عريقة وأصيلة، وليست من ابتكار لحظة معروفة، وتنتقل بحرية من شخص لآخر، بحيث لا يزعم أحد أن الفضل يعود إليه وحده، بالإضافة إلى مرونتها، فهي قابلة للتطور بالزيادة أو النقصان، أو حتى إضافة بعض من التعديلات في عباراتها المختلفة، بما يتناسب ولهجة المجتمع الذي تحكى فيه (مقدادي،٢٠١٢ ص٣٧).

شكلت الحكاية الشعبية جزءاً مهما من تراث الأمم والشعوب، فهي إلى حدّ ما مكتملة الشكل الأدبي، وفيها جميع عناصر الأسلوب القصصي، ومن خلالها نستطيع بوضوح أن نطلع على موقف الشعب من الأحوال التي حدثت في عصره من النواحي الاجتماعية والسياسية. والحكاية حريصة على أن تُشعر السامع أو القارئ بجوها الواقعي من خلال تحديد الزمان والمكان على عكس الحكاية الخرافية التي تكون بمعزل تماماً عن الزمان والمكان (نبيلة إبراهيم ص ٩٧-٩٨). ومما يميز الحكايات الشعبية أنها تساعدنا على فهم أنفسنا بشكل أفضل، فسلسلة الحكايات الشعبية والمعروفة «ألف ليلة وليلة» وهي الأشهر على الإطلاق قد أُخذت من كتاب فارسي اسمه «هزار افسانه» أي الألف خرافة، ترجمه العرب من الفهلوية إلى العربية في أواخر القرن الثالث الهجري، ثم وسَّعوه ورفعوه وزادوا فيه من أساطير العرب والهنود الحمر والفرسان في الجاهلية والإسلام، ولم يكتمل بالصورة التي هو عليها الآن إلا في القرن العاشر للهجرة (وهبه، ١٩٨٤ ص١٥١-١٥٢)، وتعتبر هذه السلسلة محاولة لعلاج مشاكل نفسية، فكل قصة فيها تعمل على تطهير جانب من النفس الإنسانية (بتلهايم ١٩٨٥ ص١٥)، ففيها استطاعت شهرزاد أن توظف الأسلوب القصصي لعلاج شهريار من جنون قتل النساء، فقد كان يتزوج ويقتل زوجته في كل ليلة، وقد استطاعت شهرزاد أن تخلصه من مرضه النفسي من خلال الحكايات التي نسجتها في خيالاتها الخصبة، وقد استمرت فترة العلاج ألف ليلة وليلة (عبد الغني رجب، ص١٧) فقد كان شهرزاد يعاني من مرض نفسي على أثر خيانة زوجته له، فخسر كل ثقته بالإنسانية عامة، وقرر أن لا يعطي الفرصة لأي امرأة أن تخونه مرة أخرى، وسوف يمضي بقية حياته في سبيل اللذة، وتبعاً لذلك أصبح شهرزاد يتزوج كل ليلة بعذراء ويقتلها عند الفجر، إلى أن جاءت شهرزاد واستطاعت أن تسيطر عليه وتخرجه من مرضه النفسي (بتلهايم، ١٩٨٥ ص ١٢١).

اعتادت النساء في فترة سابقة لعصرنا الذي نعيش أخذ أطفالهن إلى السرير قبل الخلود إلى النوم من أجل قَص الحكايات السعيدة والمريحة أثناء استلقاء الأطفال على الفراش وعيونهم تحدق بكل شغف، ينتظر من والدته أن تروي له حكاية ما قبل النوم. ولقد كان لصوت الأم أثر بالغ على الطفل من الناحية النفسية، فتجعله مستعداً للنوم الهانئ السعيد، فينام على صوت الأم الحنون الهادئ بكل راحة وطمأنينة. وعلى النقيض من ذلك تماما ما يعيشه، بل ويعانيه الطفل في هذا العصر إذ ينام وهو يشاهد أفلام العنف والرعب والقتال، فتؤثر بذلك سلباً عليه من الناحية النفسية، وقد يرى كوابيس وأحلاماً مزعجة، وفي بعض الأحوال



قد يتبول الطفل لا إرادياً لما يحدثه الرعب، وتلك ردة فعل طبيعية نتيجة لما شاهده الطفل في يومه (عبد الغني رجب، ص١٧). إلا أنه توجد بعض من الحكايات مرتبطة بالتخويف والترهيب قد تؤثر تأثيراً سلبياً على نفوس الأطفال، حيث إن بعض الجدات أو الأمهات قد يركزن في حكاياتهن على مضامين تربوية سلبية، وإبرازها دون توضيح، فتحدث أثراً سيئاً في التكوين العقلي والخلقي للمتلقي، وتترك أثرها على خياله وسلوكه، وحينئذ تأخذ الحكاية منحىً سلبياً يجب الابتعاد عنه (سالم دمدم، ٢٠١٣).

شكلت الحكاية الشعبية مع الأسطورة والخرافة جميعاً ثلاثية للقص الشفاهي، وقد اهتم بعض الباحثين الغربيين بالتفريق بين هذه الأنواع الثلاثة، وإظهار الفروقات بينها، وهي:

الأسطورة هي حكاية مقدسة، تنتقل شفاهية من جيل إلى جيل، يلعب أدوارها أبطال هم الآلهة وأنصاف الآلهة. وتتلى الأساطير في المناسبات والاحتفالات الدينية. أما الخرافة فهي حكاية بطولية تعنى بالمبالغة والخوارق، وأبطالها من البشر والجن (السواح،١٩٩٦ ص ١٩-٢٠). أما ما يميز الحكاية الشعبية عن الخرافة، فالأخيرة تعيش أحداثها في أجواء من السحر والخيال، أما الحكاية الشعبية فتكون قصة ذات مضامين واقعية بالرغم من أنها تعرض صنوف السحر المتنوعة وأشكال العالم المجهول، فهي تؤمن بالسحر وتأثيره الفعّال على الحياة، مع إقرار الحكاية الشعبية بأن السحر قوة منعزلة عن الواقع، وشخوص الحكاية تعيش الحاضر بما فيه من روح ونبض وحوادث مختلفة، فالأشخاص فيها يتحركون من منطلق واقعها الحقيقي الذي لا سبيل للخلاص منه أو الانفصال عنه (نبيلة إبراهيم، ص ١٢٣). أما الفرق بين الحكاية الشعبية والأسطورة، فالأسطورة متشائمة، والحكاية متفائلة، فخاتمتها دوماً سعيدة بالرغم من الأحداث والظروف الصعبة التي يتعرض لها البطل. فالحكاية الشعبية تقدم لمستمعها النهاية السعيدة كنتيجة لانتهاء المحن والمصاعب، وبطلها يعيش أجواء عادية، وقد تصل في بعض الأحيان إلى الخارقة، غير أن البطل لا يصبح بطلاً خارقاً كما تشخِّص الأسطورة أبطالها (بتلهايم، ١٩٨٥، ٥٩-٦٢). أما مواضيع الحكاية الشعبية فهي مقتصرة على مسائل العلاقات الاجتماعية والأسرية، والعناصر القصصية المستخدمة فيها معروفة للجميع، فهي واقعية لدرجة كبيرة، وخالية من التأملات الفلسفية والميتافيزيقية، وتركز على تفاصيل وهموم الحياة اليومية، وأبطالها أقرب للناس العاديين، فالبطل في الحكاية الشعبية يلجأ للحيلة والدهاء للخروج من المأزق والتغلب على أعدائه، فالبنية الحكائية فيها بسيطة على عكس النوعين الآخرين، وهي ذات رسالة تهذيبية، وتحمل في طياتها درساً أخلاقياً (السواح ٢٠٠١، ض ١٨).

إن المتأمل في الحكايات الشعبية عموماً، يلاحظ التشابه الكبير بين فحوى تلك الحكايات عند مختلف الشعوب (دمدم، ٢٠١٣)، فحكاية ليلى والذئب معروفة عند العديد من المجتمعات، وقد تشابهت أحداثها عند أغلب الأمم، إلا أن ما يميزها عن غيرها من النسخ المختلفة لدى شعوب العالم فهو النهايات، حيث إن الحكاية في الصياغة الفرنسية تنهيها بالتهام الذئب للفتاة الصغيرة وجدتها، أما في الصياغة الألمانية فنجد أن الصياد يهرع للفتاة لإنقاذها وجدتها من بطن الغول أو الوحش،

وأما عند الإيطاليين فنجد أن الفتاة تدعى للعشاء مع الغول الذي قد ارتدى لباس جدتها، وأن الوجبة هي أسنان الجدة وأذنيها، وعند الشعوب الصينية نلحظ أن الفتاة تستطيع لوحدها أن تقتل الوحش (الدب) الذي يريد التهامها فتطعنه برمح في فمه وهو يحاول التهامها، وفي النسخة العربية الأردنية، تتشابه مع النهاية التي أعدتها الشعوب الإيطالية، وهي نجاة الفتاة والجدة (كلارا سروجي،٢٠١٤ ص ١٠٨).

الخاتمة

لا بد أن نشير إلى أن الحكاية الشعبية كانت بمثابة المتنفس الوحيد عند الشعوب العربية، التي استطاعت من خلالها الهروب من الواقع الصعب، بخلق عالم آخر من الخيال الخصب؛ عالمٍ مثاليٍّ خالٍ من العوائق التي تحدّ من طموحات الإنسان، فتسعى الحكاية الشعبية لتلبية الحاجات النفسية والبيولوجية للمجتمع، والتنفيس عن مكبوتاته المتعددة، وهي السبيل الوحيد الذي من خلاله يمكنه أن يحقق رغباته، التي قد تتعارض في كثير من الأحيان مع القيم والمبادئ، أو قد تكون أكبر من حدود قدرته المحدودة (برباش مريم، ٢٠١٢ ص١١٣).



المراجع

1- فراس السواح

- الأسطورة والمعنى، دراسات في الميثولوجيا والديانات الشرقية، الطبعة الثانية دار علاء الدين للنشر والتوزيع والترجمة، (٢٠٠١).
- مغامرة العقل الأولى، دراسة في الأسطورة في سوريا وأرض الرافدين، الطبعة الحادية عشرة، دار علاء الدين، دمشق (١٩٩٦).

2- نبيلة إبراهيم من أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة د.ت.

3- موفق رياض مقدادي، البنى الحكائية في أدب الأطفال العربي الحديث، (٢٠١٢)، سلسلة عالم المعرفة، الكويت.

4- سمير عبد الوهاب أحمد، قصص وحكايات الأطفال وتطبيقاتها العملية، (٢٠٠٤)، دار المسيرة للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، عمان.

5- عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، الطبعة الرابعة، مكتبة الغريب، د.ت.

6- مجدي وهبه، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، الطبعة الثانية، (١٩٨٤)، لبنان.

7- برونو بتلهايم، التحليل النفسي للحكايات الشعبية ترجمة طلال حرب، (١٩٨٥)، دار المروج للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت.

8- خولة الوادي، السرد الحكائي في القصة القصيرة الفلسطينية، (٢٠١٣)، المجلد ٢٧، مجلة النجاح للأبحاث (العلوم الإنسانية).

9- برباش مريم، الحكاية الشعبية في منطقة المسيلة، دراسة ميدانية، رسالة ماجستير غير منشورة، الجزائر، (٢٠١٢).

10- كلارا سروجي، (٢٠١٤)، ليلى والذئب هل هي مجرد قصة للأطفال، دراسة مقارنة، المجمع، العدد (٨).

11- سالم دمدم، الحكاية الشعبية، دنيا الوطن، (٢٠١٣).

12- عبد الغني عبد الحميد رجب، حكايات الأطفال في ضوء التحليل النفسي، النفس المطمئنة.

الشاعر محمد علي عذيمان.. وعتابيات مع الشيب

إبراهيم السواعير*

حين يجمع المبدع بين الشعر والعزف فإنّ في ذلك تأكيداً على عِظم المشاعر والأحاسيس التي يتوافر عليها هذا المبدع، ومحمد علي عذيمان(١٩٣٢-٢٠١٣) شاعرٌ ترك فينا من روائع شعره ومروياته ما يجعلنا ندين لهذه «الربابة» التي حملت قصصاً وعِبَراً ونصائح وهموماً وأشجاناً وظلّ قوسها يصدح في قلوب الأردنيين والعرب، مثلما ندين لابن عذيمان الغياثي الذي ظلّ سخيّاً وهو يمدّنا شعره بذاته المتدفقة وآماله العريضة وتطلّعاته التي نحملها جميعاً وعتابياته ومساجلاته وافتخاره بالطيبين الكرام وأحزانه لهذا العمر الذي كان مسرحاً لإنسانيّات الشاعر وغرامياته التي يستذكرها في ديوان «عزيز النفس»؛ الديوان الذي صدّره بقصيدته الشهيرة الخالدة كقيمة اجتماعيّة وأدبيّة «أعز نفسي» التي يقول فيها: «اعز نفسي كانها النفس تنعز/ واحط نفسي مع نفوسٍ عزازي/ ولا اضيّع الهقوة ولو كنت ملتز/ وازبن عن الخملات روس النوازي/ الصدق نور وصاحب الصدق ينعز/ ونمشي عن دروب الردى بالعزازي»

من منّا لم يطرب لقصيدة ''يا طروش ياللي ناحرين المراجيب/ تريضولي واقصروا من خطاكم'' التي صدح بها ابن عذيمان على الربابة أميناً في روايتها وإحالتها لقائلها فريج الفريج الغياثي، مفرّقاً بينها وبين قصيدة جحيش سرحان الشمّري ''قال الذي يقرا بلا مكاتيب/ ما تعلموا يا اهل العنا من عناكم''؟!.. وفي ذلك ما يجعلنا نثق بالرواية ونفرح بابن عذيمان ونترحّم على مجالسه ونحزن لغيابه، غير أنّ عزاءنا الوحيد هو أنّه ترك لنا هذا الديوان في ما يزيد عن مئتي قصيدة التزم فيها القصيدة الأصيلة بتنويعات موسيقيّة على المسحوب والهجيني وألوان أخرى؛ خصوصاً حين يطيب له أن يستثمر حروف اللغة العربيّة في بثّ النصائح على أنغامها، وهي نصائح عذبة سهلة الحفظ جاءت على موسيقى سريعة وألفاظ متساوية الوزن والحرف الأخير في اللفظتين أو الثلاث لفظات ومذيّلة بقافية يلتزم بها في كلّ أبيات القصيدة التي يزهد فيها بالدنيا مستذكراً الخوالي و''أيام الجهل'' وغير مطمئنٍّ للدنيا التي لا تستقرّ على حال، وهو لون مهم من ألوانه التي كتبها شاعر جبل العرب أيضاً شبلي الأطرش وتناقلها الحفّاظ.

ولعلّ ما يلفت في قصائد ابن عذيمان أنّه صنع بينه وبين الذئب وحدة حال، ودعاه إليه وشاركه همومه ورثى لحاله في مقاربة كانت فيها هموم ''الذيب'' يسيرةً أو لا قيمة لها مع هموم الشاعر الذي فقد زوجته في ليلٍ عصيب كانت مضارب قومه فيه عام سبعين من القرن المنقضي في البادية الشمالية تعاني هطولاً شديداً لثلج تيبّست عليه الريح، فيما ذئبٌ يختلط بها عواؤه مستفزّاً نشيج الشاعر الذي انسابت على لسانه قصيدة مهمّة في موضوعها وصورها استهلّها بالنداء: (يا ذيب ياللي توحش القلب بعواك/ اظن حالك صايرة مثل حالي/ إنت عويلك يوم فاتك معشّاك/ وانا عويلي من تيتّم عيالي).

ولذلك تكثر صورة الذئب صديقاً لابن عذيمان في قصائد عدّة من الديوان الذي تكثر فيه أيضاً صورة مهمّة وجديرة بالدراسة، وهي حوار ابن عذيمان لـ''الشيب'' الذي هو مرآة لعمر ولّى أو انقضى وانقضت معه الأيّام الحلوة وربيع الشباب وزمن الشاعر الوردي الذي كان فيه ''يطارد البيض''- كما يقول في إحدى قصائده- بل كان قنديلاً تنجذب إليه ''العذارى''، وكلّ ذلك جعله يدع لنا قصائد تخللتها الشكوى من الشيب أو خُصصت له بما يحمله من هموم، كما في قوله: ''الحمد لله ابيض الشيب لاحي/ من فوق وجنات العوارض ظهر بي/ والقلب من كثر الصواديم راحي/ ولا هو على يمّة سنوعي نحر بي/ أكور همّي من المسا للصباحي/ أعد ما يضبط حسابي وضربي/ واجوض جوض الذيب وازوَد صياحي/ يوماً زماني باق بيّا وغدر بي''

أما حوار الشاعر مع الموت فحوارٌ موجعٌ تخلل رثاءه الأحبّة والزمان، وفي ذلك يقول ابن عذيمان'': '' اكثار بالدنيا غنيين واتعاس/ خذتهم الدنيا وسود الليالي/ الموت ياخذ من كثيرين الاجناس/ يلحق جميع الخلق اول وتالي/ يا ما خذا زينين وابطال فرّاس/ راحو وغابوا مثل زول الظلالي/ كم واحداً حفر له بشفرة

* شاعر وباحث أردني

الفاس/ نسيوه ربعه والاهل والخوالي/ اللي خذاه الموت يبطي بالارماس/ ما يعود مع طول المدى والليالي".

ويقول: "العمر مثل النور لا اقبل شعاعه/ لو عاش ميّة عام عدّه تقل حول/ انهب بعمرك يوم ينهد باعه/ ما اطول تقدر تمشي الدرب وتحول/ الموت ما يخلّي صغير اللفاعة/ يمشي مع الخلقان ويساوي الهول/ والشيب ما ينحى خويّ البياعة/ لا صار انت وايّاه ما يقول مشغول/ الشيب مثل البين يلفي ارداعه/ لاكن منته عن هوى البيض معزول".

وتتعدد مواضيع ابن عذيمان، لتدخل فيها "النكتة" أو الكوميديا في سياق لطيف قصصي، كقصيدته التي يحزن فيها لفقدانه شيئاً من أشرطة غالية عليه في سيارته التي سرق منها أيضاً دخانه المفضّل.

كما نتعرّف على الشاعر الذي يحضّر دائماً لرحلته مع الممدوح أو الغرض الرئيسي في القصيدة؛ إذ لا يصل إليه إلا بعد مقدمة أشبه بمقدمات الشعراء القدامى في وقوفهم على الطلل ووصفهم الأحوال، ولعلّ ذلك يدلّ على حرص ابن عذيمان على إظهار ثقافته ومكانة الممدوح أو من يرثيه في نفسه، فنراه يفتتح قصائده بالدعاء إلى الله ووصف أحوال الدنيا وإظهار الهمّ الكبير للموت وتبعاته، وهو إذ يفعل ذلك، فإنّنا نجد ذلك المؤمن الذي يختم جلّ قصائده بالصلاة على النبيّ صلى الله عليه وسلم والدعاء، لتسير الأبيات وفق نسقٍ ونظام.

وفي بستان غنّاء بالتشبيهات والصور العذبة، نقرأ مع ابن عذيمان دلالات "غيمة شباط" وقلق الشاعر الذي لا تستقرّ حاله، كما في قوله: "ربطت قلبي عن هوى البيض برباط/ يومني شفت الشيب بانت خيوطه/ مثل الربيع اللي تقفّاه مقحاط/ غير الزوابع والسوافي تشوطه)، وقوله: (الحواجب والهدب ريش الجناح/ والشعر عمتونها مثل الحرير/ قالها عذيمان ما عندي مزاح/ ما يشيب القلب لو انّي كبير!)، وقوله: (حبّك قبرته من قبل مدّة اعوام/ بلعون حطّينا عليه النصايب/ يا صاحبي مالك عن الحقّ مهزام/ إنتا هدمت السّاس وانت السبايب/....../ يا ريت ما يسومك مع الناس سوّام/ إلا مثل شرواك منحوس خايب!). وقوله: (عدّي مريض وصوّبه سم ثعبان/ عقب صفاة العيش شفت الهوالي/ ومن عقبها يشرح كلامعه عذيمان/ مثل الزلال اللي عن الغش خالي!).

وفي صورة قويّة يشتغل الشاعر على اللون لتبيان الحالة، إذ يقول هاجياً: (يوم ان فهمك عارفيناً نواياك/ وجهك سويد وساطعاً في سواده/ وحياة ربي عندنا عجنة دواك/ عقب السعادة تنعكس بالقرادة!).

وفي الوصف يستعير الشاعر مما حوله في نقل صورة المقتنيات الحديثة كالسيارة وغيرها، كقوله: (يا راكب اللي بس ودّه مجدّي/ حرّاً معفّى للفرح والمشاوير/ مثل الغزال اليا تكتّف يفدّي/ الخرج من شغل البنات الغنادير/ الله يخون الموت ما له مودّي/ كل الخلايق ترد نبعه مقاطير/ الموت مثل السيل للناس مدّي/ ياما تحوّى من جموع وجماهير!). وقوله: (يا راكبٍ من عندنا فوق مدّاد/ جسمه حديد من المصانع جديدي/ روحه من البنزين والعظم بولاد/ يسرع بردّك لو مجالك بعيدي/ عليه اغلاماً ما لفت عينه نواد/ رجلاً على قطع الدويّه جهيدي/ ياخذ كلامي بالورق فوق الاسناد/ سلام صادق من ضميري جديدي).

ولكنّه أيضاً لا يتخلّى عن موروثه البدوي وعن فضائه الواسع في صحراء ويوميّات تظهر فيها صورة الناقة في حزنها والذئب في وحدته، ليعكس لنا صورته في الحالة قيد التشبيه:

(أنوح نوح اللي عن الديد مفرود/ مدّة ليالي والغطا ما يهناله/ وامّي تقوم الليل والعالم رقود/ عويل فاطر فاقده من عياله/ واعوي عويل الذيب لا صار مطرود/ فارق خويّه ما سمعلو عواله/ ولّى قسيم السّاق والعظم مصمود/ تقاطعوه القوم ما احدٍ رثى له/ اللي وقع بحفرة القاع ولحود/ ما اظن يرجع لو تلوّع عياله!!).

ويتمهّل ابن عذيمان في وصفه "الشيب" مؤكّداً معاناته لكلّ تفاصيل هذا الضيف أو الطارئ الجديد الذي لا يرحل: (الحمد لله أبيض الشيب طلّي/ باين على كلّ العوارض براقه/ كثّر خصابه باللواحض تملّي/ وخلّا بقلبي لون نار الحراقة/ وش لك معي يا شيب؟! بالله تقلّي/ إنته عدوّي بالزعل والخناقة/..../ يا شيب إنته بالغصيبة تصل لي/ لا بد عند الحق غير نتلاقه/ وان ما خذيت الثار واشفيت غلّي/ لا تامنن لو انابوقك بواقه!).

ويعبّر ابن عذيمان عن عشقه للربابة وصبره على آلامها، وهي رفيقته التي تعرف جيّداً أنامله، خصوصاً وقد ابتلي بها، إذ يقول: (ربي بلاني عالكبر بالربابة/ جظّن ظلوعي يوم قامت تغنّي/ عدّي مجنزر قاظبيني قظابه/ محتار فكري وظايع العقل منّي/ لي صاحبٍ زاهي بعقد العصابه/ عقب المودّه انتحى عاد عنّي/ يا قلب وافهم من رموز الكتابه/ من قبل طرد البيض ما شتتنّي).

وتطلّ قصائد في غاية الرومانسيّة والطقسية عند ابن عذيمان، خصوصاً في العتاب أو وصف النار المستعرة قيد العشق: (مات الأمل والقلب دايم بطاريك/ ولا عاد اميّز غيبتك من حضورك/ العام تغليني وانا كنت أغليك/ واليوم شوري ما يلايم لشورك!). وقوله: (مضّيت ليلي أنظر الشوق بالبيت/ لما انقطع حبل الرجا من يميني/ لولاك يا حلو النبا عاد ما جيت/ على الكلام الصار بيني وبينك/ أرجا تجيني وانت عنّي تونّيت/ وايّاك من عقب المحبة تفيني/ ما يوم عندي بالمواعيد زلّيت/ وش السبب؟! ضيعتني ما تجيني!).

ونلمح ذلك في قوله: (لا صار انا وانتا على الود والراي/ ما همّنا منهم ولا يزعجونك/ اللي مضى تسواه واللي بعد جاي/ مهما حصل يا شوق ما ياخذونك/ ربي شبكني بك ودنياك دنياي/ لو ان نفسي ابعدت ما تخونك!).

أما النقد الاجتماعي وصياغة المطالب فنراها واضحة عند ابن عذيمان الذي هو في النهاية ابن بيئته وضمير مجتمعه يشكو همومهم ويصوغ قضاياهم وينوب عنهم، كما في قوله:

مبداي بالمعبود للناس رقّاب — يا رب تسمع دعوتي وتهدانا

البارحة مضّيت انا الليل بحساب — والهم من جوى الضماير لفانا

لا صار بحساب القرايا لنا حساب — وبجدول السّكان وارد اسمانا

يرفض طلبنا لا مبرر ولا اسباب — وما ينسمع عند الموظف ندانا!

ويقول في قصيدة أخرى منتقداً أحوال الناس وعدم تكافلهم:

مبداي باللي كلّنا نلتجي به — الرّب خلّاق الشجر والعبادي

النار في قلبي تزاود لهيبه — والهم من جوّى الصناديق جالي

وشلون صار الجار يغض طنيبه — ما هي عوايد للعرب والمبادي

وانا من الجيران شفت العجيبه — بلعون غنهم زهّدوني ازخادي

صرتو تراعوني بعينٍ غظيبه — وجليت عنكم للسهل والحمادي!

كما يقول في وصف الأحوال المضحكة ساخراً:

البارحة عدّي على نار مذعوت — وجوّات قلبي نار أوحي هويده

وقتاً غشانا بالعواثير ملتوث — كل يوم تلفيني علومٍ جديدة

الصدق ضاع وصاير الكذب له صوت — حتى الحصيني صار يفدع بإيده

واشوف بين الناس شامت ومشموت — وكل من على مبداه تسمع حميده!

ويكثر الشاعر من الحكمة بعد كلّ هذا المشوار، سواءً في معرفته طبائع البشر أو نهايات الحب أو تقلّب الدنيا، كقوله:

العين عن نوم الليالي طموحة — من غيبته لما يفجّ الصباحي

سود الليالي غربلتني شبوحه — وعمري تلاشى مع هبوب الرياحي

وان جاد حظّك يرفعك للعوالي — ينهض مقامك عند كلّ المشاهير

وان فان حظّك كافلنّك كفالي — يحدِّرْك حتى يوصلك قاعة البير!

وتبرز هذه الحكمة بعد عراك مع ''الغنادير'' او ''العذارى'' أو''البيض'' وكلّها أسماء وردت في قصائده، وهنا فإنّ افتخاراً بهذه المعرفة وتأكيداً عليها، كقوله:

مبداي باللي يرفع الظيم عنّي — يا رب يا مسيّر نسوم الهبايب

البارحة يا هموم قلبي لفنّي — وجوّى ظميري لون نار اللهايب

أيّام دهري والليالي وطنّي — ومظّيت عمري بالشقا والتعايب

أو زماني والبنات عشقني — ورميت حالي عالخطر والنوايب

يا ما على صعب الدروب اجبرني — وبالعون ما بي عن هوى البيض تايب

ياما طردت البيض ياما طردنّي — وعندي زعلهن من كبار المصايب

وياما ابتليت بحبّهن وازعلنّي — وتالي غلاهن صار بغض وحرايب

بايعتهم بالحب.. هن بايعنّي — يا حلو حب معطرات الذوايب

أيّام حزّات الصبا غازلنّي — واليوم مفلس من هوى البيض هايب

شافن بياض بلحيتي وابغظنّي — هجّن وخلّني بتالي السحايب

سنّ الكبر حطّم حياتي وظنّي — والشيب صاير من كبار السبايب

قلبي ليا شاف العذاره يحنّي — القلب شبّ وباقي الجسم شايب!

وقوله في قصيدة:

بالصمت اجاوب واخفي الصمت بالصمت

والقول حكمة لكن الصمت له تاج

بنيت عشر ابيات من قبل ما انام

ولاني من اللي يطلب الناس محتاج

هرج الرجال امثال منّه تعلّمت

والغانمين تحل عسرات واحراج!

وقوله:

لا صار ما تبني عمارك على ساس   تمضي حياتك بالشقا والاتعاسي

ولقيت بعض ارجال للمال حبّاس   ينعد مع جملة بخالاً خساسي!

وقوله:

بديت قافي ما بها حرف مغشوش

مثايلاً ما قدّموها الهلامي

لا صار بالايام طابش ومطبوش

ابعد عن اللي ماشيٍ بالظلامي

يوم يتردّى الحظ ما ينفع الهوش

يمشيك عدّك هايماً بالعتامي

اللي مكذّب شاف وش صار مع بوش

عقب شموخه ينظرب بالصرامي!

كما يروّح ابن عذيمان في الديوان بقصائد الحكمة والتجربة ذات البناء الهندسي اللطيف كقوله:

بديت بقافي من حال   ترزقني يا ربي العالي

حاصي جميع الازوالي   عنده ذونك يَكتبنْ

هو الخبير بخلقانه   جميع مْلَلْ وعربانه

يوم ان الحشر عوّانه   ما اظنّ احكامه يذربن!

ويدخل في باب النصيحة والخبرة نداؤه للمدخنين بأن يكفّوا عن هذه الآفة، إذ يقول:

وش فادة الدخان يالتشربونه   ايّام تمضي والزمن دور داير

أنا شربته قبلكم تقل موته   واحط من عندي كثير الصراير

ستين عام مرافقتّي زبونه   ما فادني غير اللهد والمراير

شوري عليكم شربته تتركونه   ما يفيد جسمك غير كثر العثاير

دشّرت كلّ الكيف نِسيت لونه   وضيّعت لفّات الورق والسكاير!

كما نشعر بيقينية الشاعر من الموت وحكمه الذي لا يتأخر:

الله يخون الموت لاجاك مقسوم   يا غير ياخذ مطلبه كيف ما قال

لاجاك راعي الحق بالحق محكوم   ما يصد لو تدفع من الرزق والمال

ياما خذا زينين والعمر محتوم   اللي رحل واللي على الدار نزّال!

ونرى التنويع الموسيقي في أبيات قصيرة المدى سريعة الوقع لا تحتمل الإطالة الموسيقية في التفعيلة، كقوله على سبيل الإخبار وتأكيد الحكمة:

اسمع وش قال عذيمان   مبدايه بالله الرحمن

ربك كريم وحنّان   يا ستّار الصواديف!

ويتخلل الدعاء كل أشعار ابن عذيمان، في وسط القصيدة أو في مستهلها او في نهايتها، وهو دعاء قد يجيء توطئة أو تمهيداً أو ختمةً للقصيدة أو لغرض يريده الشاعر كقوله:

يا رب ياللي رازق الطير لا مد   إنت الكريم وللمخاليق والي

أنا طلبتك يا ولي عاد لا تصد   إنّك تعدّل بالحمل يوم مالي

المِحْزَم اللي ارتخى عقب ما انشَدْ   قعدت اجر الثوب وامشي رفالي!

وتزداد الشكوى والبكائيات عند الشاعر الذي غلب على ديوانه الحزن وقلّة الفرح، وما ذاك إلا لأنّه فارق من أحب وعلم بمصائب الناس وخدعته الدنيا كثيراً:

بالأمس انا مرتاح واليوم مهموم والامس راح ومستحيلاً مردّه
عمر الفرح ساعات ما هو لنا دوم ودرب الشقا ماشيه ما جيت حدّه
فارقت انا من كان لي بالنظر يوم صار الزمن والحظ ضدّي وضدّه
راح الحبيب وصار للقلب مضموم وقلبي انجرع والتاع وانباح سدّه
وغديت انا في بحر الاحزان منجوم غطّا عليّه الموت جزره ومدّه
يا عاذل المهموم لا تكثر اللوم اللوم للقلب المشقّى يهدّه
خلّه يقضّي تالي الوقت بحلوم ويذكر ليالي الضحك عقب المودّه!!

وللشاعر عذيمان حسّه العروبي والوطني، كما في بكاء فلسطين:

فلسطين المسلوبه هالمنكوبه تنخى جيش العروبه، وين اهل الثار؟!

وقوله في الأردن:

ارجال الاردن كاسبينٍ للفخر لا دار سوق الموت مَهم بحالها
يوم الكرامة جيشنا رد الخطر مثل الأسود ان زمجرت أشبالها
هذول ابطال المجد ما تهاب الجمر دايم حماة بلادنا وارجالها!

وتحمل هجينيّات ابن عذيمان عادةً حبّه وشكواه وهموم البعد ولوعة الحرمان، كما في قوله:

البارحة القلب يا خلّي عدّه على نار وقّاده
إنت معي صاير تزلّي الكذب ما هي لكم عاده!!

وبين الحين والآخر يطيب لابن عذيمان أن يتحدّى، كأن يكتب ألفاظ القصيدة كلّها دون نقاط، كقوله في مطلع قصيدة:

أول كلام ومطلعه لك رساله رد السلام وراح كامل همومه

وعلينا أن نعلم ونحن نقرأ القصيدة أن التاء المربوطة لا تلفظ تاءً في القصيدة بل تلفظ هاءً، وهو ما يجعلنا نطمئنّ لتحدي الشاعر في خلوّ القصيدة من النقاط.

ويبرز هذا التحدي في تقصّد الشاعر حرف الجيم في قافية الشطر والعجز كما في قوله:

مبداي باللي مقرباتٍ افراجه الله كريم ويطلبه كل محتاج!

وله اشتغالات لطيفة كذلك، كاستثماره حرف التاء الساكن نهايةً لأشطر قصيدة رثى فيها والده وأخاه وأمّه بقوله:

عقب الطرب من صعب وقتي تفهّمت
وصرت اتفكّر بالزمان المضالي
من كثر همّي عفت حالي وتهدّمت
وعمري مضى ما ظل غير التوالي
أبوي راح وعلى فراقه تندّمت
وآخوي هفّنه سموم الليالي
وامّي خذاها الموت وانا تيتّمت
حزين ياللي حالته مثل حالي!

وبعد،، فهذه مقتطفات أحببنا أن تمهّد للقراء ليسيروا في هذا البستان متعدد المواضيع وزاهي الألوان متوقفين عند هذه القصيدة أو تلك، مع أهميّة أن يلتفت قارئ الديوان إلى أنّ اللهجة هي ما يحكم الوزن، فهي لهجة يعرفها أهلها، وقد توخّينا ما استطعنا أن تكون واضحة ومضبوطةً في ما يمكن أن يُستصعب فهمه، ونسوق في هذا الموضوع ملاحظاتٍ أهمها:

أنّ لهجة الشاعر هي مستمدة من لهجة قبيلته ومنطقته، فعلى قارئنا العزيز ألا ييأس إن تعثّر في أبيات معيّنة؛ ذلك لأنّ حركات الإمالة والخطف والوصل وغيرها من الحركات التي تختلف بالتأكيد من قبيلة لأخرى في بلدنا العزيز أو من محافظة لمحافظة، هي ما تعتمد عليه قراءة الديوان وفهمه والوقوف على طبيعة ألفاظه، وكان يمكننا أن نستبدل الألفاظ بكلامنا نحن أو أن نستسهل من الألفاظ ما يفهمه الجميع؛ ولكنّ الأمانة أبت إلا أن يكون الديوان كما قاله صاحبه، ولكي نمنح القراء فرصة أن يتعرفوا على طبيعة التنوع الثقافي واللهجي الأردني في الشمال والوسط والجنوب، وخصوصاً إذا ما تأثرت المناطق الحدوديّة بألفاظ معيّنة في شمال الأردن وجنوبه، كأن يكون تنوين الفتح– لا الكسر– هو السائد في ألفاظ كثيرة في منطقة الشاعر والأمثلة في الديوان كثيرة.

نقطة أخرى يجب التنبيه على أهميتها لأنها تخدم الوزن وهي أن بعض الحركات يحتاج مدّاً كما في قولنا بِ التي تصبح بي في أبيات معيّنة، كما في قول ابن عذيمان ''بِجفرة'' في البيت

اللي وقع بجفرة القاع ولحود ما اظن يرجع لو تلوّع عياله

إذ لو لفظت الباء بكسر غير مشبع لتعثر الوزن، أو لو لفظت بتسكين الباء لانكسر الوزن كذلك، وهو ما اقتضى التنويه.

الكتابة السردية والتراث الشعبي عند أبي حيان التوحيدي

امحمد امحور (المغرب)*

اشتغل أبوحيان التوحيدي في كتابته النثرية على مكون التراث الشعبي وقد وظفه في مؤلفاته الجامعة من أجل إبراز التناقضات الحضارية وفق ما يقتضيه المقام التواصلي في المجالس الخاصة والعامة. وفي الرسالة البغدادية يحتفي المؤلف بهذا المكوّن على لسان السارد /الشخصية النمطية التي تأثرت بالمجتمع العباسي وبالبيئة العراقية خاصة فمنها استمدت معالم شخصيتها واستلهمت عناصر ثقافتها الشعبية . والنص الرسائلي باعتباره نصا هجينا تتداخل فيه أنساق ثقافية متعددة و متداخلة أهمها السرد والوصف والشعر بإمكانه أن يكشف عن هذا المكون ويبرز أخلاق البغداديين ويصوّر التناقضات التي يعج بها المجتمع العباسي.

إن مكون التراث الشعبي يشتغل بشكل متوازٍ مع المكون الشعري في الرسالة البغدادية بهدف مدّ جسور التواصل بين الشخصية النمطية وبين المتلقي عن طريق السرد الذي شكل صورة سلبية و قاتمة لمدينة بغداد الحافلة بالتناقضات الحضارية ومن ثم فإن الكتابة السردية تعتبر شكلا من أشكال الكتابة المقصودة المحتفية بالأدب الشعبي.

L'écriture narrative et folklore chez Abi hayyan al-tawhidi

Dr. Amhamad AMHAWAR

Abu hayyan al-tawhidi a travaillé dans sa rédaction en prose sur la composante du patrimoine populaire et، l'a employé dans ses écrits afin de mettre en évidence les contradictions culturelles selon quoi équivalent le lieu de communication dans les conseils privés et publics . et dans la lettre bagdadi l'auteur célèbre de cette composante sur la languedu narrateur/personnalité stéréotypé qui affectée par la société abbasside، et l'environment irakien en particulier، d'où elle dérivé leur personnalité، et inspiré les èlèments de sa culture populaire . et le texte de lettres en tant qu'il est un texte hybride، dans lequel plusieurs motifs culturels se chevauchent، le plus important la narration, description، et la poésie il peut détecter ce composant et met en évidence la morale de la baghdadi et il dépeint les contradictions qui est en proie à la communauté abbaside .

La composante du patrimoine populaire fonctionne en parallèle avec le composant poétique dans la lettre bagdadi dans le but d'étendre les ponts de communication entre la personnalité stéréotypé et entre le lecteur par le récit qui a formé une image négative pour la ville bagdad qui est pleine de contradictions culturelles، et alors l'écriture narrative est considérée comme une forme d'écriture intentionnelle qui célèbre de la littérature populaire.

التوحيدي : حياته وأدبه

علي بن محمد بن العباس التوحيدي ولد ببغداد سنة ٣١٢، ودرس ببغداد والبصرة على أساتذة بارزين، وكان أبو سليمانمحمد بن طاهر من أكثر الأساتذة تأثيرا في توجيهه المباشر لموسوعية معرفته وإلمامه بالفلسفة والمنطق. واتصل في شبابه بالوزير المهلبي ثم بابن العميد والصاحب بن عباد والحسين بن أحمد بن سعدان، وكلهم تولى الوزارة لدى البويهيين، كما اتصل بأبي إسحق الصابي رئيس ديوان الانشاء ببغداد.

لم ينجح أبو حيان مطلقا في حياته لأنه كان جريئا في مواقفه،غير مبال بالمظاهر، منطويا على نفسه، وأثارت ميوله التصوفية بعض أسباب العداوة ضده.

اعتزل التوحيدي في أواخر حياته عن الناس حتى عمد إلى إحراق كتبه، وعذله في ذلك القاضي أبو سهل، فأجابه برسالة طويلة ذكر فيها أن هذه الكتب لم تنفعه في حياته العملية، وأن الذين

* كاتب وباحث من المغرب

ألفها لهم لم ير منهم حفظا للعهد، بالرغم من طول صحبته لهم. كما شخصيات ذات مقام في الدين والعلم لا ينكر، قد عمدت قبله إلى إتلاف كتبها، فقد اعتذر أبو حيان بالمرض والشيخوخة واليأس الذي اقض مضجعه.

ولحسن الحظ، فإن نسخا من بعض كتبه كانت قد انتشرت قبل عملية الإحراق هذه.

ونظرا للعزلة التي التزمها أبو حيان في آخر حياته، فإن تاريخ وفاته يسوده غموض كثير، وقد ذكر زكي مبارك في «النشر الفني» اعتمادا على ماسينيون أنه توفي سنة ٤١٤هـ بشيراز بعد عمر طويل تعدى المائة عام.

ومن المعلوم أن القرن الرابع الذي عاش خلاله أبو حيان يمثل أزهى عصور الإنتاج الفكري في تاريخ الإسلام كله، هو عصر التنافس العلمي والسياسي بين الدول الناشئة التي انفصلت عن الخلافة العباسية، فبرزت خلاله عدة أسماء في فنون أدبية وعلمية كثيرة، كابن مقلة والمهلبي والمتنبي والصاحب وابن العميد وأبي إسحاق الصابي والهمداني والخوارزمي، وابن النديم والرازي وأبي سعيد السيرافي وغيرهم. تأثر أبو حيان بعصره الذي تميز بانتشار الثقافة الموسوعية التي كانت مقياسا لرجل الأدب والعلم على السواء، فوسع دراسته في علوم مختلفة، فكان يتقن الأدب والفلسفة والنحو واللغة والمنطق وعلوما أخرى، وكان مثله الأعلى هو الجاحظ الذي أعجب به أبو حيان أيما إعجاب، وقدر علمه كما لو تلقى عنه مباشرة، وكتب في تقريظه رسالة عده فيها أحد الثلاثة الذين انتهى إليهم العلم والفضل وهم أحمد بن سهل البلخي وأوب حنيفة الدينوري وعمرو بن بحر الجاحظ.

تعددت اهتمامات التوحيدي وتنوعت مشاربه الفكرية، والأدبية، والعلمية، والفلسفية. فقد أجمع جل النقاد والدارسين لهذه الشخصية النادرة عل أنه كان فيلسوفا، ومتكلما، وأديبا، وعالما، وفقيها، ومتصوفا، ونحويا، ومنطقيا، وفنانا، ومفكرا[١]. فإذا كان الدارسون قد اهتموا بنتاجه من أدب، وعلم، وفقه، ونحو، ومنطق، وفن، وفكر، فإن مكونا أساسيا من مكونات الكتابة لديه ظل مغيبا ولأمد طويل؛ وأقصد بذلك مكون التراث الشعبي الذي وظفه في بعض مؤلفاته الجامعة، خاصة في كتابه «الإمتاع والمؤانسة» ومصنفه «البصائر والذخائر»، و«الرسالة البغدادية» فقد أورد في هذه المصنفات كثيرا من الأخبار، والقصص، والنوادر، والحكايات، التي تطفح بالشكوى على ألسنة المكدين، والبخلاء، والشطار، والعيارين، واللصوص والمشعبذين، والمتطفلين، والحمقى، والأعراب، وأورد قصص الجواري، والغلمان، والمخنثين، وسائر الهامشيين[٢].

إن ما جعل التوحيدي يشتغل على هذا المكون في كتابته السردية هو إبراز التناقضات الحضارية التي كانت سائدة في مجتمع القرن الرابع الهجري وفق ما يقتضيه المقام التواصلي في المجالس العامة والخاصة؛ وهذا يعني أن التوحيدي كان يتحين الفرص ليجعل هذا المكون حاضرا في نتاجه الأدبي، لذلك حينما طلب منه الوزير ابن سعدان في الليلة الثامنة عشرة من ليالي «الإمتاع والمؤانسة» أن يجعل ليلته هاته مجونية، ويخوض في الهزل بنصيب وافر[٣]، ترويحا عن النفوس لم يتردد لحظة واحدة، بل دلف إلى الموضوع مباشرة يمتح من ذاكرته الحافظة أقوالا ينسبها إلى أصحابها، دفعا للحرج الذي قد تسببه له الكتابة السردية التي يكون موضوعها أحاديث الهزل والمجون. والراجح أن هذه الأقوال كانت من تأليفه، وأنه كان يصطنع منهج الرواية والسند، باعتباره منهجا يبعد عنه التهم التي لم يسلم منها، وأخطرها تهمة الزندقة[٤]، إنه كان في غنى عن كل ما يجلب له المزيد من المخازي والمآسي، خاصة في المرحلة التي ألف فيها كتاب «الإمتاع والمؤانسة»، حيث كان خاضعا بشكل مطلق للمجلس الخاص الذي كان يفرض عليه شروطا صارمة في الكتابة. ويمكن أن نعتبر في هذا السياق «المجلس» مؤسسة فكرية وأدبية تمتلك سلطة المعرفة المطلقة، وعلى الكاتب، والسارد، والأديب والشاعر، على حد سواء، أن يخضع لهذه السلطة إذا أراد لإنتاجه الفكري والأدبي أن يصنف في خانة الإبداعات الفكرية والأدبية المعترف بها من قبل السلطة.

الرسالة البغدادية

ولأمر ما غيبت بعض النصوص لأبي حيان التوحيدي من قبل المؤرخين والمحققين، واكتفوا بالتدليل على عناوينها دون إخراجها إلى القارئ العربي ليكشف عن بنياتها العميقة والدالة، لأن هدف المؤرخين كان منصبا بالأساس على التنقيص من قيمة أبي حيان التوحيدي، العلمية، والأدبية، والفكرية. وكان على القارئ العربي أن ينتظر إلى حدود سنة سبع وتسعين وتسعمائة وألف ليطلع على مؤلف ينتسب لأبي حيان التوحيدي بفضل ما بذله المحقق عبود الشالجي من جهود لإخراج «الرسالة البغدادية»[٥] إلى حيز الوجود. وقبل أن تحقق هذه الرسالة كانت متداولة بشكل محدود

جدا باسم: «حكاية أبي القاسم» المنسوبة إلى أبي المطهر محمد الأزدي الذي لم يرد ذكره في أي من كتب التراجم القديمة، واستطاع آدم ميتس أن يقرر عبر سلسلة من المقارنات أن الكتاب ينتسب إلى النصف الثاني للقرن الخامس الهجري[٦]. وقد استطاع المحقق أن يثبت العنوان الصحيح لهذه الرسالة، وأن يخرج نص الرسالة في حلة جديدة أعادت الاعتبار لمؤلفها أبي حيان التوحيدي، ولمكون من مكونات الكتابة النثرية عنده، ألا وهو مكون التراث الشعبي الذي يتحرك على مساحة شاسعة من رقعة هذه الرسالة التي تصور الحضارة العربية وتناقضاتها بشكل سافر وباد للعيان منذ الصفحة الأولى. وقد وجد في الرسالة الشكل الأنسب لاحتواء أنماط تعبيرية تصور هذه التناقضات، وتزيل اللثام عن جوانب ظلت مهمشة ومغيبة في التراث السردي العربي القديم.

التراث الشعبي مكونا للسرد

وقد اهتم التوحيدي السارد بكل الموضوعات التي لها علاقة وطيدة بمكون التراث الشعبي لجعله مكونا راسخا في الكتابة السردية لديه، لأن السرد في الرسالة البغدادية يسترفد موضوعاته من هذا المكون الحيوي لتشكيل فضاء خاص بالشخصية النمطية؛ هذه الأخيرة مجبرة على استدعاء معارفها الموسوعية لتنخرط هي الأخرى في لعبة السرد، وتتحكم بشكل مطلق في لغته، مستحضرة الأبعاد الدلالية المستمدة من التراث الشعبي، وهذا يعني أن المعرفة الموسوعية لهذه الشخصية النمطية كانت ترتكز على رصيد هائل من المعارف التي اكتسبتها من تجربتها في الحياة. وهذه المعارف تعاد صياغتها في فضاء المجلس وفق ما يقتضيه السرد، لأنها مهيأة على نحوما لاستدعاء معارفها الموسوعية، وحصيلة تجاربها اليومية، فالشخصية النمطية مدعوة لوصف كل ما تبدى لها داخل فضاء المجلس، والخوض في الموضوعات التي أسعفتها كثيرا على استحضار معارفها الموسوعية، وحصيلة تجاربها اليومية التي تمت بصلة إلى التراث الشعبي، لذا نجد موضوع الوصف يستغرق حيزا لا يستهان به في الرسالة البغدادية، سواء تعلق الأمر بوصف الموائد، أو الرياحين، أو المغنيات، أو الجواري، أو الغلمان، أو حدائق النرجس والأشجار ... وما يلفت نظر القارئ للرسالة البغدادية هي تلك العلاقة الوطيدة الموجودة بين لغة الوصف ومكون التراث الشعبي. فالوصف يمتح من الذاكرة الجماعية التي تشكلت بفعل هذا المكون الغني والمتنوع.

إن السارد على لسان الشخصية النمطية عندما يصف الموائد، وما كان يوضع عليها من أصناف الطعام[٧] – مثلا – كان يختبر قدراته الذهنية على توظيف لغة التراث الشعبي في المتن الرسائلي بشكل ينسجم ولغة السرد لتعبر الشخصية النمطية عن تجربتها الإنسانية التي لها علاقة وثيقة بفضاء المجلس، وتحيل على الواقع بصورة أو بأخرى.

والسارد حينما يوقف زمن السرد ويفسح المجال للوصف وما يستدعيه من لغة تمتح من التراث الشعبي، فإنه يسعى إلى تسليط الضوء على مجموعة من التناقضات الحضارية التي كان يطفح بها المجلس، والتي تحيل على الواقع مباشرة، فالشخصيات الحاضرة في المجلس توظف لغة شعبية تحيل على شخصيات دنيا من الواقع، أوتطابق الواقع.

إن الكتابة السردية بتوظيفها للتراث الشعبي تجد نفسها شبيهة بالكتابة الواقعية التي تقدم شخصيات ترتبط بالمعيش اليومي، وإن كانت الشخصية النمطية التي ترتبط بهذا المعيش، لا تريد أن تكون شخصية عادية ومألوفة، من وجهة نظر السارد، الذي أحاطها بهالة من الأوصاف[٨]، تجعل منها شخصية متخيلة تدل على كثير من التناقضات والمفارقات من خلال الأفعال التي تقوم بها داخل فضاء المجلس؛ وهذه الأفعال تجعل القارئ الفطن يستحضر الحياة الواقعية اليومية التي تعيشها شخصيات واقعية خارج هذا الفضاء.

السرد الوصفي الشعبي

إن الاطلاع الواسع على التراث الشعبي حتم على السارد أن يهتم باللغة الوصفية محتفيا بالزخارف البلاغية والتنميقات اللفظية ليوهم القارئ المفترض بواقعية الشخصية النمطية التي تتموقع في فضاء يتسم هوالآخر بالواقعية (المجلس). يقول السارد على لسان الشخصية النمطية:» وتحضر المائدة، فيطمئن عليها، ويرى – مثلا – تكلفا وزينة في بواردها، فيقلب المجن، ويصير إلى نمط آخر، كأنه يبدل، ويتأملها ساعة، ثم يلتفت إلى من يليه، ويقول بحيث يسمع صاحب الدار: ذا – والله – شيء مليح، ذا – والله – مروة عظيمة، كأنه – والله – طلع نضيد، كأنه وشيء ديباج، كأنه قراح منثور، كأنه نور الربيع، أووشي البساط الرفيع، كأنه – والله – زهرة الرياض.»[٩]

إن مجمل هذه التشبيهات التي يزين بها السارد عالمه السردي تضفي على المجلس سمة الواقعية، وتقدم صورة نمطية للمائدة التي

يجتمع حولها الحاضرون في هذا المجلس، وهي صورة تتكرر في متن الرسالة بشكل مواز مع المقاطع الوصفية المركزة حول أنواع أخرى من الموائد.

وفي كل مقطع وصفي نجد الشخصية النمطية قد تمثلت بشكل مطلق اللغة الشعبية، وطوعتها للتعبير عن رغبات الحاضرين في هذا المجلس. يقول السارد على لسان الشخصية النمطية: «ويقدم السكباج – مثلا – فيقول: ذا – والله – أوطأ مهادا للمعدة. ويستحمضها[10]، فيقول: يا سيدنا، ثقافة[11] هذا الخل، مما يرشح الجبين، ويرعف المخنون، وهو– والله – أحمض من الصفع بالظلم، في غادة باردة، على رأس محلوق.»[12]

إن اللغة الموظفة في هذا المقطع وغيرها من المقاطع الوصفية لغة شعبية بامتياز، إذ لا نعدم في الواقع أمثلة للتعابير والألفاظ التي ترد على لسان الشخصية النمطية؛ أي أن الوصف يعيد إنتاج صورة للواقع انطلاقا مما ترسخ في ذاكرة هذه الشخصية التي تأثرت بالمجتمع العباسي، وبالبيئة العراقية خاصة، فمنها استمدت معالم شخصيتها، واستلهمت مكونات ثقافتها الشعبية.

اللغة الشعبية

وقبل أن يدخل القارئ إلى عالم الرسالة البغدادية لابد من تعيين أفق خاص للقراءة يعينه على فهم اللغة الشعبية، وهذا لن يتأتى إلا إذا اعتبر نص الرسالة نصا هجينا، تتداخل فيه أنساق ثقافية متعددة ومتداخلة، أهمها السرد، والوصف، والشعر. وهذه الأنساق تفرض على القارئ أن يكون مجهزا بتصور خاص عن النص الذي يؤطرها وينظم شتاتها، ويتعرف كذلك على المغزى العام من تأليف هذه الرسالة، وهوالكشف عن أخلاق البغداديين، وتصوير التناقضات الحضارية التي يعج بها المجتمع العباسي، فما هي التناقضات التي يصورها النسق الشعري انطلاقا من البنيات الشعرية الدالة على التراث الشعبي؟

في الرسالة البغدادية أشعار كثيرة تجري على لسان الشخصية النمطية، وهي من تأليفها ونظمها، ونستثني الأبيات الشعرية المنسوبة إلى أصحابها بشكل صريح، فهي تعين السارد على الاسترسال في الكلام، والربط بين المقاطع السردية، أما الأشعار التي تكون من تأليف الشخصية النمطية فيقتضيها السياق في أغلب الأحيان، فلكي تكشف الشخصية النمطية عن مزيد من التناقضات وتضفي رونقا وجمالا على المقاطع الوصفية تنشد أبياتا شعرية تدل على أنها قد انفتحت على أنواع شعرية اغترفت من معين التراث الشعبي. يقول أبوالقاسم بعد أن طلب منه الحاضرون في المجلس مدح بغداد[13]:

لنبعة من نواحي أصبهان أرى ... ويابس من قفاف غير محروث

أشهى إلي وأحلى ما أقمت بها ... من كرخ بغداد ذي الرمان والتوث[14]

والليل نصفان، نصف للهموم فلا ... أقضي الرقاد ونصف للبراغيث

أظل حين تشق الجلد وخزتها ... أنزو، وأخلط تصويتا بتغويث

إن مثل هذه البنيات الشعرية التي تتضمن ألفاظا تنحدر من أصول عراقية أصيلة، من قبيل: (القفاف – التوث – التغويث ...) تحيل على التراث الشعبي؛ هذا المكون يعتبر مصدرا ثريا بالنسبة لأبي القاسم – الشخصية النمطية – يستقي منه ما يراه مناسبا لتصوير المفارقات التي يحياها في خضم البيئة العراقية، فتارة يستمتع بكرخ بغداد المحفوف بالرمان والتوث، وطورا آخر يعاني هموما شتى تبعد عنه النوم، ويقاوم البراغيث بالتصويت والاستغاثة، وليس غريبا أن يظهر مكون التراث الشعبي في شعر أبي القاسم، وقد اطلع على رصيد هائل من الشعر الذي حفل بهذا المكون، خلفه شعراء القرن الثالث الهجري، إذ كانت صلته بابن المعتز[15] صلة تنويه وإعجاب بشعره، وعبر عن لحظة الدهشة والانفعال بقوله: برد الله عظام ابن المعتز حيث يقول:

كيف نومي وقد حللت ببغدا ... د مقيما في أرضها لا أريم

ببلاد فيها الركايا عليهن ... أكاليل من بعوض تحوم

جوها في الشتاء والفصل والصيـ ... ـف دخان وماؤها يحموم[16]

إن الألفاظ الموظفة في هذه البنيات الشعرية تدل على أن ابن المعتز كان له إلمام واسع بلغة البغداديين التي تكاد تقترب من لغة الحديث اليومي، ولا غرو، فالشاعر ابن بيئته يخاطب المتلقي بنفس اللغة التي يفهمها ويتفاعل معها، والتي تعبر عن الواقع أصدق تعبير.

إن البنيات الشعرية ذات النزعة التبسيطية تمكن الشاعر من مد جسور التواصل بين الشخصية النمطية وبين الحاضرين في المجلس؛ أي إن ميثاق التواصل ينبغي أن يكون واضحا بين المنشد للشعر والمتلقي له.

ولكي تعبر الشخصية النمطية عن خضوعها لهذا الميثاق وانصياعها لشروط المجلس تنشد أبياتا شعرية أخرى تزكي موقفها

من الحضارة البغدادية، وتعبر عن رؤيتها السلبية تجاهها. فالأبيات الشعرية التي ينسبها أبوالقاسم إلى الشاعر أبي الشيص[١٧*]، تعبر عن قواسم مشتركة بينه وبين هذا الشاعر، فكلاهما يعاني من الهموم في بغداد، المدينة الحافلة بالتناقضات.

يقول أبوالشيص[١٨]:

تطاول في بغداد ليلي ومن يبت بغداد يلبث ليله غير راقد

بلاد إذا زال النهار تقافزت براغيثها ما بين مثنى وواحد

ديازجة شهب البطون كأنها بغال بريد أرسلت في المذاود

إن اللغة الشعبية مضمنة في هذه البنيات الشعرية تضفي على المدينة صورة قاتمة، فليل بغداد يفرز واقعا سوداويا ينفر منه الشاعر، ويشمئز منه، وهذا وجه من أوجه التناقض ما دام هذا الليل لا يعكس الوجه الحقيقي لعاصمة الخلافة ببغداد. وليس من المستبعد أن يكون فضاء الليل من نسج خيال الشاعر، فالصورة المكونة عن هذا الفضاء تجد مرجعيتها فيما أبدعه الشعراء العباسيون الذين ينحدرون من أصول عربية صميمة، والذين عبروا عن تجربتهم الشعرية عن طواعية. ولنا في شعر الأعرابي الذي يستشهد به السارد على لسان الشخصية النمطية خير نموذج يصور ليل بغداد الداكن.

وللأعرابي يقول[١٩]:

فأصبحت سالمت البراغيث بعدما مضت ليلة مني طويل رقودها

قواطن عندي كلما ذر شارق ببغداد، أنباط[٢٠] القرى وعبيدها

إن الصورة التي كونها السارد عن بغداد صورة سلبية قاتمة، ما دامت تركز على ما هو دنيء وسلبي فيها. وقد استعان على رسم هذه الصورة بمكون الشعر الذي قيل في أزمنة مختلفة، ليلفت نظر القارئ إلى أن الصورة التي كونها الإنسان العربي عن مدينة بغداد ظلت صورة سلبية لم تخضع لسنة التطور والارتقاء، ومن ثم فإن السرد في فضاء المجلس حافظ على هذه الصورة استجابة للذوق العام الذي يرفض كل تجديد، ومن هذا المنطلق حرصت الشخصية النمطية على أن تستمر في وصف مدينة بغداد محتكمة إلى التجارب الشعرية السابقة، خاصة النصوص الشعرية التي تحفل بمكون التراث الشعبي، فأنتجت نصوصا شعرية موازية لها، لا تختلف عنها كثيرا في الدلالة والصياغة، واللغة، لتصل في نهاية المطاف إلى صياغة موقفها من الحضارة البغدادية بأسلوب سردي خالص، يمتح من الذاكرة الجماعية، ومن تجربة الحياة، لغة شعبية تؤثث بها المشهد السردي. يقول أبوالقاسم: «ويحك، ما يعجني من مدينة هذه أوصافها؟ بالله، قل لي: أهذه تعجب بالله؟ أم محالها: قطيعة الكلاب، ونهر الدجاج، ودرب الحمير، أم — بالله — كورها: بعوربا، وشفطيثا، وباكسيا، وطيزناباذ، ونهر بوق، ودير العاقول، وطسوج البنزبون، والسقاط، ودمما، مواضع النبط، ومساكن العثراء والسقط، كيف يكون حال مدينة لا يشرب ماؤه حتى يصلب، ولا نبيذها حتى يضرب، يعني الداذي»[٢١].

ولم يكن أبوالقاسم — الشخصية النمطية — ليعتني بهذه المواقف المحيطة بمدينة بغداد، لولا تمرسه باللغة الشعبية المتداولة لدى الخاصة والعامة، وإن كانت بعض الألفاظ قد أثارت حفيظة الحاضرين مما جعل بعضهم يسأل عن معنى الداذي[٢٢]، فيتأتى لشرح هذه اللفظة شرحا مستفيضا ينم عن طول باعه في معرفة ألفاظ البغداديين المستمدة من البيئة العراقية أو البيئة الفارسية سيان.

وقد مكنت اللغة الشعبية الشخصية النمطية من شن حملة عنيفة وشرسة على مدينة بغداد، وكشفت عن مثالبها ونقائصها، وانتزعت منها الهيبة والوقار، وجعلت منها مجرد مدينة سلبية، يعاني فيها أهلها من الفقر، والحرمان، وخيبة الأمل، ويتجرعون فيها مرارة المتناقضات الحضارية في ليل بغداد الحالك، وهي وضعية لم يسلم منها أبوحيان التوحيدي الكاتب فاستنطق شخصياته في الرسالة البغدادية، وعبر على لسانها بما يحس به في قرارة نفسه تجاه هذه المدينة العريقة التي ورثته كل أصناف العذاب والألم والحرمان، فالسرد يستعيد تلك الصورة المؤلمة التي مرت في خاطر أبي حيان التوحيدي الكاتب، ويسترد كذلك تجربته المؤلمة في البحث عن السعادة المفقودة مجربا أنواعا من الكتابة الهادفة إلى الكشف عن التناقضات، ولعل النوع الكتابي الذي مكنه أكثر من النفاذ إلى أعماق وجذور الحضارة العربية، وتصوير التناقضات في ليلها ونهارها، هي الكتابة السردية التي بدت عنده شكلا من أشكال الكتابة المقصودة والمسؤولة، فقد اعتنت بالأدب الشعبي اعتناء كبيرا، فهو يحتل الصدارة والسبق في الرسالة البغدادية لأنه يمتلك خصوصيات تعبر عن الذاكرة الجماعية، ويرصد أخلاق مختلف الشخصيات التي كانت تتعايش في المجتمع العباسي قبل وبعد كتابة هذه الرسالة.

الأدب الشعبي

والأدب الشعبي كان يلقى آذانا صاغية في المجلس الخاص، فهو «على مستوى التلقي يعتبر أدب الجميع، يتداوله الناس في كل زمان ومكان. وهوعلى مستوى الجمالي موحد المظاهر والأشكال والوظائف بين الأمم المختلفة.»[٢٣]

إن الشخصيات التي كانت تحضر المجالس الخاصة والعامة، على حد سواء، كانت تتجاوب مع الأدب الشعبي المسرود من قبل الشخصية النمطية، لأنه يعبر أصدق تعبير عما تحس به هذه الشخصيات، فهوأدب ساخر يلتقط المفارقات، ويرصد المتناقضات بأسلوب مرح يجسد الواقع وما يفرزه من مشاكل الحياة اليومية المعيشة، بهدف التأثير في الحاضرين في المجلس، وأداء وظيفته المتمثلة في التسلية، والتنفيس، والتأثير التعليمي والأخلاقي.

ومن المأثورات الشعبية التي اعاد السارد صياغتها وأحكم نسجها للتأثير في أهل المجلس نجد أحاديث الهجاء[٢٤] التي اضطلعت بوظيفة أساسية داخل المجلس وهي إضفاء جوالمرح والتسلية على هذا الفضاء، ذلك ان السارد ركز على ما يثير التناقض في الشخصية المهجوة محتكما إلى تجربته الذهنية التي اكتسبها بفعل تمثله لشعر الهجاء[٢٥]. فهو بمثابة نبراس يستنير به السارد كلما أراد أن يرسم صورة قاتمة لشخصية ما حاضرة في المجلس، أولشخصية متخيلة يقتضيها السياق داخل المجلس. والمتلقي من جهته كانت لديه الرغبة لتلقي أحاديث الهجاء، والتقاط اللحظات التي تبعث على التناقض في الشخصية المهجوة؛ أي إن هناك تفاعلا عميقا وخصبا بين القائم بالسرد الذي يكون موضوعه الهجاء وبين المتلقي الذي يستهويه هذا الموضوع.

إن البنية السردية في الرسالة البغدادية قد استوعبت البنيات الشعرية المعبرة عن الهجاء، فالسارد قد استوعب لغة الهجاء التي تنهل من التراث الشعبي، وانتقى ألفاظا تتناسب وفضاء المجلس، واستلهم معاني الشعراء الذين نبغوا في غرض الهجاء، فأخضعها للتنقيح والتهذيب؛ وهذا يدل على أنه قد استفاد من الأفكار والمعاني التي كانت رائجة في المرحلة التي تولى فيها أبوحيان التوحيدي الكتابة السردية. وهذه الأفكار والمعاني تجد مرجعيتها في التراث الشعبي الذي كان مصدرا ثريا بالنسبة للمبدعين عامة والقائمين بالسرد خاصة.

ولم تكن هذه المعاني والأفكار المستوحاة من التراث الشعبي لتشتغل في المتن السردي عند أبي حيان لولا أن السارد كان يتمتع بطاقة خيالية خلاقة أهلته لابتكار صور فنية أثناء وصفه لعيوب شخصية ما حاضرة في المجلس. يقول السارد على لسان الشخصية النمطية – أبي القاسم:» يا سيدنا، وهذا الآخر، أيش هو؟ قد كبر عمامته، ونقش جبته، وضرب بفضل مشط لحيته، وما أكبر عمامته المسومة، كأنه حمال على رأس رزمة.

في رأسه عمامة — ملفوفة مرفله
كأنها في رأسه آخر — قدر على سفرجله
لبست ذا القطن من البرد — أم أنت كمثرى نهاوندي
بل أنت مشقاع له صولة — تشبه حقا صولة الجندي

يا سادة، ما أبيض دراعته، وأسود سحنته.

كأنه لما بدا للناس — منتقبا في ثوبه الكرباس.»[٢٦]

إن هذا المقطع السردي الذي تتخلله أبيات شعرية لا يختلف كثيرا عن المقاطع السردية الأخرى التي تتواتر في الرسالة البغدادية بهدف السخرية من الشخصيات الحاضرة في المجلس، واستقصاء أخبارها، وسلوكها، وأخلاقها، وعلاقاتها، بأهل المجلس من قبل الشخصية النمطية القائمة بالسرد، بأسلوب ممتع وشيق، يستضمر لغة شعبية دالة على كثير من التناقضات والمفارقات. ولاشك أن أبا حيان التوحيدي السارد قد اطلع على صنوف وأشكال متعددة من فنون التصوير والتعبير التي كانت متداولة بين الكتاب، والأدباء والعلماء، والمؤرخين، ومدوني الأخبار، في فن الهجاء[٢٧]، فبفعل هذه الصنوف والأشكال أمكن للسرد أن ينمو وينتظم داخل فضاء المجلس الذي يتم فيه تبئير شخوص واقعية في الوجود[٢٨]. ولا نعدم في الرسالة البغدادية نماذج من هذه الشخوص التي كانت تغشى المجالس الخاصة، من أمثال الكتاب.

نمطية الشخصية

إن الشخصية النمطية تحط من قيمة هذا الكاتب، وتجرده من كل صفة حميدة، قد تلحقه بالكتاب والأدباء الأصلاء من أمثال عبد الحميد الكاتب[٣٠]. وهذه صورة من صور الإهانة التي كان يتعرض لها الكتاب والأدباء في المجالس الخاصة.

ومن بين الشخوص الأخرى التي قامت الشخصية النمطية بتبئيرها ورصد عيوبها الخفية والمعلنة نجد صنف الرجال الذين كانوا يطمحون في الخلافة. نقرأ في الرسالة البغدادية ما يلي: «وذا الآخر من هو؟ وما باله ساكت لا ينطق، أتراه يفكر في الخلافة إلى من تصير ...»[٣١]

والصنف الثالث الذي حظي باهتمام الشخصية النمطية هو صنف الرجال المتطفلين. يقول السارد على لسان الشخصية النمطية: «يحب الولايم أن يحضر موائدها، ويخبط ثرائدها، ويرتع في أطايبها، ويرتع في أطايبها، ويمعن في غرائبها، ولا يقصد من الألوان إلا إلى أحسنها صنعة، وألذها مضغة وأغلاها سعرا في السوق، وأسلسها في الحلوق.

يبطش بالعتق السمان ولا يعـرض للهندبا ولا الخس

مهملج القلب من فراهته مصمم الناب أهوج الضرس

لـه يد تخبط السماط ولا

تلعب بين الصحاف بالمس.»[٣٢]

إن السارد على لسان الشخصية النمطية قد سخر فنه وبيانه لتصوير هذه الشخصية المتطفلة مركزا على تصرفاتها وأفعالها التي تثير السخرية والتهكم في فضاء المجلس. ولتكتمل الصورة التي أراد أن ينقلها إلى المتلقي نظم أبياتا شعرية تدل على جشع ورعونة هذه الشخصية موظفا لغة شعبية طيعة، لا يجد المتلقي الحاضر في المجلس أدنى صعوبة في فك الدلالة التي يقصد إليها المؤلف، وهي نقد أخلاق البغداديين على اختلاف أنواعهم وتعدد طبقاتهم.

إن نص الرسالة البغدادية حافل بالشخصيات التي قام السارد بتبئيرها مركزا على عيوبها الخلقية والنفسية، وقد أوردنا نماذج منها على سبيل التمثيل بغية تلمس نوع اللغة التي يوظفها السارد أثناء رصده لأوصاف الشخصيات، فوجدناها لغة تمتح من التراث الشعبي. ووظيفتها إبراز المتناقضات الحضارية التي كان يعج بها المجتمع العباسي، من خلال إثارتها لمظاهر السخرية والتهكم في فضاء المجلس. فالسارد يجعل الشخصيات تتكلم لغة مبتذلة مستوحاة من البيئة العراقية ومن الواقع المعيش.

إن لغة السرد في الرسالة البغدادية تحاكي لغة الحياة الاجتماعية، فهناك تقارب وطيد بين اللغة التي تتداولها الشخصيات داخل فضاء المجلس وبين اللغة التي تتداولها الشخصيات الواقعية على اختلاف أنماطها خارج هذا الفضاء. وهذا يدل على أن السارد يعيد صياغة ما أفرزه الواقع من شخصيات مستلهما لغة الأدب الشعبي التي أثرت تأثيرا عميقا في البنية السردية المستوعبة لأنماط تعبيرية كانت سائدة في البيئة العراقية استلهمها المؤلف لتشكيل عمله الإبداعي المتميز، دون أن يتخلى عن أسلوبه الجميل المعبر بشكل طبيعي عن الآثار التي علقت في أعماق وجدانه ووعيه.

إن أبا حيان التوحيدي المؤلف لم يكن إلا محاورا للغة العامة من أمثال البخلاء، والشطار، والعيارين والمكدين والمتطفلين والحمقى والأعراب ... فأورد كثيرا من أحاديث الشطارة والعيارة، والفخر والهجاء[٣٣]، على ألسنة هذه الشخصيات التي توحي بكثير من التناقض إن على مستوى اللغة التي تتكلم بها، أومن خلال الأفعال التي تقوم بها في فضاء المجلس.

بنية المجون في الرسالة البغدادية

إن الحديث عن المتناقضات الحضارية في القرن الرابع الهجري من خلال النتاج الأدبي لأبي حيان التوحيدي، يدفعنا توا للحديث عن بنية المجون في «الرسالة البغدادية»، ولرصد خصائص هذه البنية، ووظائفها، وأبعادها، كان لابد من تحديد معنى «المجون» لغة، إيمانا منا بضرورة هذه الخطوة للإمساك بدلالته في المتن السردي لأبي حيان التوحيدي. جاء في لسان العرب: «مجن الشيء يمجن مجونا إذا صلب وغلظ. ومنه اشتقاق الماجن لصلابة وجهه، وقلة استحيائه، والمجانة ألا يبالي ما صنع وما قيل له، والماجن عند العرب الذي يرتكب المقابح المردية، والفضائح المخزية، ولا يهمه عذل عاذل، ولا تقريع من يقرعه. والمجن: خلط الجد بالهزل، يقال: قد مجنت فاسكت، وابن سيدة يرى أن الماجن من الرجال الذي لا يبالي بما قال وما قيل له كأنه من غلظ الوجه والصلابة»[٣٤].

من هذه الدلالة اللغوية يتضح لنا أن المجون في أبسط تعاريفه هو» ارتكاب الأعمال المخلة بالآداب العامة، والعرف، والتقاليد، دون تستر أو استحياء »[٣٥].

ولعل اهتمام التوحيدي بمكون المجون راجع أساسا إلى نوع الحياة التي عاشها، والتي لم تخل من تناقض إن على المستوى السياسي أو الاجتماعي. وقد عبر من خلال الكتابة عن مظاهر التناقض والاختلال في المجتمع العباسي، وعن تجليات تلك الحياة المدنية المعقدة، خاصة في الرسالة البغدادية التي مزج فيها بين الجد

والهزل، مصورا المتناقضات الحضارية، انطلاقا مما ترسب في أعماق وعيه، بعد أن خبر ثقافة العامة والسوقة، وجالس علماء عصره فاقتبس منهم ما رآه مناسبا لتصوير هذه المتناقضات، والتعبير عما يحس به من ظلم وغبن، ويسخر من الواقع الذي أنتج مثل هذه التناقضات موظفا تقنية سرد أحاديث المجون، والعربدة، والشطارة، والعيارة، والهجاء، وقصص الجواري. وقد عمد في كثير من الأحيان إلى توظيف لغة الوصف لينقل للقارئ العربي مشاهد حية عن المجالس الليلية، فوصف الحدائق، والمغنيات، والرياحين، والموائد، والغلمان، وعموما فإن المؤلف يركز على ما يثير التناقض والمفارقة في المجلس، اعتمادا على تقنية السرد والوصف. ويعزز كل ذلك باستشهادات شعرية، وخطابات دينية، ونوادر مختلفة يؤثث بها المشاهد الموصوفة أوالمسرودة، ويملأ بها الفراغات، والفجوات في المتن الرسائلي.

الهوامش

١. شلبي، خيري: أبوحيان، محنة المثقف العربي الشريف؛ مجلة فصول، المجلد ١٥، العدد الأول، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٦. ٢٠٤/٣.

٢. السعافين، إبراهيم: التوحيدي والتراث الشعبي.. مجلة فصول، المجلد ١٤، العدد الرابع، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٦. ٢٦٤/٢.

٣. الإمتاع والمؤانسة. ١٩٣/٢.

٤. قال أبوالفرج بن الجوزي في تاريخه : زنادقة الإسلام ثلاثة ابن الراوندي وأبوحيان التوحيدي وأبوالعلاء. قال وأشدهم على الإسلام أبوحيان لأنه مجمج ولم يصرح. ”طبقات الشافعية الكبرى، لتاج الدين أبي نصر عبد الوهاب ابن تقي الدين السبكي، الجزء الرابع، ط١. المطبعة الحسينية المصرية الشهيرة. (ب ت) ص: ٣.“

٥. التوحيدي، ابو حيان: الرسالة البغدادية، تحقيق عبود الشالجي، منشورات الجمل، ط١، كولونيا – المانيا ١٩٩٧.

٦. كيليطو، عبد الفتاح: السرد والأنساق الثقافية، ترجمة عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال للنشر. ط٢. ٢٠٠١. ص: ٣١.

٧. الرسالة البغدادية. ص: ٢٩١– ٢٩٢.

٨. المصدر السابق، ص: ٤٦–٥٢.

٩. الرسالة البغدادية. ص: ٢٩٢.

١٠. البغدادي الآن، إذا استحمض مرقة، قال: سكباج، وهوالطعام الذي يطبخ بالخل [الرسالة البغدادية، هامش ص: ٢٩٥].

١١. الثقافة: الحموضة.

١٢. الرسالة البغدادية. ص: ٢٩٥.

١٣. المصدر السابق. ص: ٣٠٨.

١٤. التوث لغة في التوت، والبغداديون يلفظونها بالثاء.

١٥. [أبوالعباس عبد الله بن المعتز ولد سنة ٢٤٧هـ. وهوابن الخليفة المعتز بالله. تمتع ابن المعتز بعيش ناعم مرفه مع الشعراء والأدباء في خلافة المقتدر. شاعر أمعن في تقليد القدماء ومباراة المحدثين. اشتهر بتشبيهاته الغزيرة. تولى الخلافة لزمن قصير. له ديوان مطبوع في جزأين وأرجوزة في التاريخ وفصول التماثيل في تباشير السرور ” وطبقات الشعراء المحدثين“ و”أشعار الملوك“ وكتاب في سرقات الشعراء، وكتاب البديع وكتاب الجامع في الغناء وكتاب الجوارح والصيد وكتاب على الأخبار. ورسالة في محاسن أبي تمام ومساوئه. (توفي سنة ٢٩٦ هـ).] أنظر ترجمته في تاريخ الأدب العربي – بروكلمان ج٢/ص٥٣–٥٩. دار المعارف، القاهرة، ط ٤. (د ت).

١٦. الرسالة البغدادية ص: ٣٠٩.

١٧. * أبوالشيص: أبوجعفر محمد بن علي بن عبد الله بن رزين الخزاعي الشاعر (ت ١٩٦هـ) شاعر مطبوع، سريع الخاطر، رقيق الألفاظ ... وهوابن عم دعبل الخزاعي، شاعر أهل البيت، وكنيته أبوجعفر، وهويغضب لإذا قيل له أبوالشيص، وكان قد عمي آخر عمره، وذكر أن امرأته لاقته، فقالت له : يا أبا الشيص عميت بعدي، فقال لها : قبحك الله، دعوتني بالنبز، وعيرتني بالعاهة (الرسالة البغدادية هامش ص: ٣٠٩).

١٨. الرسالة البغدادية. ص: ٣١٠.

١٩.نفسه.

٢٠.الأنباط : شعب سامي، كانت له دولة في شمالي شبه الجزيرة العربية، وعاصمتهم سلع، وتعرف اليوم ب [البتراء]. و– المشتغلون بالزراعة، استعمل أخيرا في أخلاط الناس من غير العرب. " المعجم الوسيط، لإبراهيم أنيس ورفقائه، الطبعة الثانية، الجزء الأول والثاني، القاهرة، ربيع الأول ١٣٩٢ مايو١٩٧٢. ص: ٩٣٧".

٢١.الرسالة البغدادية. ص: ٣١٠– ٣١١– ٣١٢.

٢٢.الداذي : نبات حبه مثل حب الشعير، يوضع منه مقدار رطل في العرق، فتعبق رائحته ويجود إسكاره، وقد فصل التوحيدي في الرسالة البغدادية كيف ينقى الحب، وكيف يروق، وكيف يشمس، وهذا الشراب مما يرغب فيه البغداديون، قال الشاعر البغدادي:

٢٣.شربنا من الداذي حتى كأننا ملوك لنا من بر العراقين والبحر.

٢٤." الرسالة البغدادية. هامش الصفحة : ٣١٢."

٢٥.يعلى، مصطفى: الموروث السردي الشعبي الثوابت والتماثلات، اتحاد كتاب المغرب، مجلة آفاق، عدد٦١/٦٢، ١٩٩٩، ص: ٤٧.

٢٦.الرسالة البغدادية. ص: ٣٤٣– ٣٤٧.

٢٧.المصدر السابق. ص: ٣٣٦، ٣٣٧، ٣٣٨، ٣٣٩، ٣٤٠، ٣٤١، ٣٤٢، ٣٤٨، ٣٤٩، ٣٥٠، ٣٥١، ٣٥٢، ٣٥٣ ...

٢٨.الرسالة البغدادية. ص: ٦٢– ٦٣.

٢٩.بوتبيا، الحسن: أخلاق الوزيرين بين الواقع والفن: دراسة تحليلية لكتاب التوحيدي ومكانته في فن الهجاء في النثر العباسي، بحث دكتوراه بكلية الآداب والعلوم الإنسانية. الرباط. (١٩٨٢) تحت رقم : ٠٨٦، ٨١٨ بوت. ص: ٣٤٠.

٣٠.حليفي، شعيب: السرد العربي التشكل والامتداد، اتحاد كتاب المغرب، مجلة آفاق، عدد٦١/٦٢، ١٩٩٩، ص: ٧٠.

٣١.الرسالة البغدادية. ص: ٥٨.

٣٢.هو عبدالحميد بن يحيى بن سعد العامري، كاتب مروان بن محمد الجعدي (ت ١٣٢).

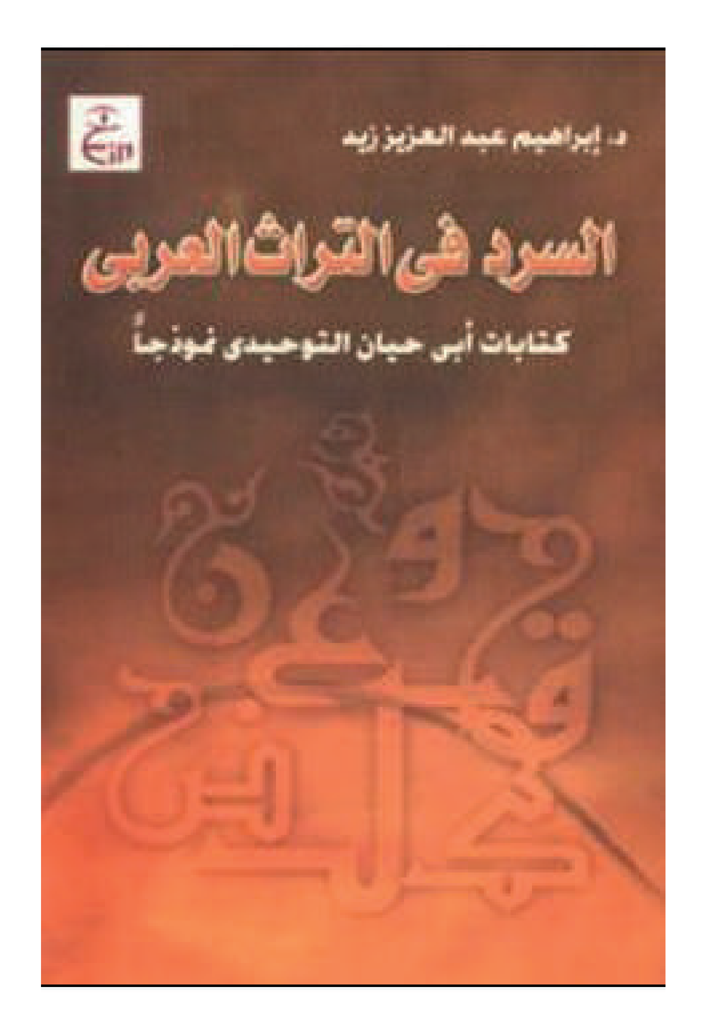
٣٣.الرسالة البغدادية. ص: ٦٣.

٣٤.المصدر السابق ص: ٦٥.

٣٥.الرسالة البغدادية. ص: ٣٧٥، ٣٧٩.

٣٦.ابن منظور الإفريقي: لسان العرب، مادة مجن.

٣٧.هدارة، مصطفى: اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري، دار المعارف بمصر (د ت) ص: ٢٠٣.



المغازي في الشعر الشعبي عند شعراء الجنوب الجزائري

عاشور سرقمة*

يتناول هذا البحث الحديث عن موضوع المغازي عند العرب والغرب، ومساهمة الشاعر الشعبي بالجنوب الجزائري في خوض غمار هذا اللون من الكتابة الإبداعية الأدبية الشعبية، وقد وقع اختيارنا على الشاعر قدور بن لخضر بيتور، شاعر منطقة متليلي الشعانبة بولاية غرداية بالجنوب الجزائري، والذي تفنن في الكتابة فيه.

إنّ الشّعر الشّعبي والشائع بـ:»الشّعر الملحون» بصمة مميّزة للمجتمع الجزائري، و الحديث عن الشّعر الملحون يحدو بنا لا محالة إلى أن نقوم ولو بشكل موجز باستعراض واستقراء الظّروف الّتي انتشر فيها هذا النّوع من الشّعر في الجزائر.

ولعلّ مقدمة ابن خلدون تعتبر من أهمّ المصادر التّاريخيّة الّتي تعرّضت للإجابة عن هذا السّؤال، إذ يذهب إلى التّأكيد بأنّ التّطور الكبير الّذي طرأ على الأدب العربيّ في الأندلس والشّعر بصفة خاصّة، والّذي تمثّل في بروز الموشّحات وظهور فنّ التّوشيح، ثمّ الأزجال على يد ابن قزمان والأعمى التّطيلي وغيرهما، يعتبر هو المصدر الأساسيّ لانتشار الشّعر الملحون في المغرب العربيّ بصفة عامّة.

والجزائر جزء أساسي له حظّ كبير من ذلك الانتشار، خاصّة بعد أن تبنّاه رجال الدّين والصّوفيّة، الّذين حوّلوه إلى شكل شعبيّ عميق الجذور في المدائح الدّينية والأذكار، والّتي ساهمت في انتشاره على المستوى الشعبيّ.

وفي هذا الإطار يمكن أن نذكر مساهمات جيل من الشّعراء المشهورين جدّا في الأوساط الشّعبيّة أمثال: سيدي الأخضر بن خلوف، وابن مسايب وغيرهما الكثير.

وانطلاقا من هذا كلّه وجدنا أنفسنا أمام ضرورة الكشف عن الشخصية التي مثلّت هذا المستوى الأدبي في منطقة الجنوب الجزائري أحسن تمثيل.

هذا ممّا جعل عملية الجمع والتّوثيق أمرًا مُلحّا، وقاية لتراثنا المحلّي من غياهب الاحتقار وظلمات النّسيان.

ويحاول هذا البحث تسليط الضوءعلى أهم الخصائص الفنية للمغازي في الشعر الشعبي عند شعراء الجنوب الجزائري، وخصوصاً عند الشاعر قدور بن لخضر بيتور.

عتبة منهجية

لا يخفى على أحد من الدارسين أن الأدب الشعبي عموما والشعر الشعبي بالخصوص قد لعب دورا هاما في الدفاع عن قضايا الأمة، وحمل آمالها وآلامها، على حد سواء « لقد كان الشعر الشعبي هو لسان حال الأمة أيام محنتها في الاستعمار، ولقد رافق المقاومات الشعبية منذ أن وطئت أولى أقدام الغزاة هذه البلاد، وكان نصيرا حقيقيا للمستضعفين، ولسانا ناطقا للثوار والمجاهدين، فكان الشاعر الطاهر بن حواء شاعر الأمير عبد القادر، كما كان محمد ولد بلخير شاعر الشيخ بوعمامة، وكان للمقراني شعراؤه ولأحمد باي أيضا شعراء ناصروا ثوراتهم، بل كان الشعراء على اختلاف مراتبهم يتجارون من أجل تعديد بطولات الثوار وانتصاراتهم»[١].

ولم يتوقف الشعر الشعبي عند وصف أحداث العصر أيام المقاومة الشعبية مصاحبا بذلك المعارك، منتشيا للانتصارات، أو متألما للهزائم أو الانتكاسات، بل تعدى ذلك إلى دور أكثر خطورة فكان لشخصية الشاعر الشعبي المعروفة شعبيا بـ: «المداح» دور بالغ عندما أصبح يتردد على الأسواق، والمقاهي، وأماكن التجمعات الشعبية لينقل رسالة بالغة الخطورة آنذاك، وهي التحريض على الثورة، والدعوة إلى عدم الخنوع.

وقد « كان الشعراء الشعبيون خلال القرن التاسع عشر، يتسابقون في النظم في الشعر الملحمي القصصي التاريخي، وكان الشاعر لا يعد فحلا ما لم ينظم القصيد في قصص شهيرة من قصص التاريخ الإسلامي، كغزوة فتح الشام، أو فتح اليمن، أو فتح إفريقية، أو قصة رأس الغول، أو قصة البهناسا، أو قصة مقتل الحسين، أو قصة خيبر، أو غزوة وادي السيسبان»[٢] .

* مخبر التراث الثقافي واللغوي والأدبي بالجنوب الجزائري، جامعة غرداية الجزائري

هذه القصص والغزوات تحمل في طياتها الكثير من مواقف البطولة والإباء والمجد لسادتنا الصحابة –رضوان الله عليهم– كما تتضمن تذكيرا صريحا من الشعراء بأيام عزة المسلمين وقوتهم، ومن خلال هذا التذكير يعرج الشعراء للمقارنة بين واقع المسلمين المخزي الذي يعيشونه تحت نير الاستعمار وقبضته الرهيبة، وبين ذلك الماضي المشرق، الذي كانت فيه العزة لهذا الدين وأبنائه، وفي هذا غمز صريح، وإشارة واضحة إلى واجب الأخذ بأسباب القوة التي تؤدي إلى نهضة المجتمع الإسلامي، وتساعده على التخلص من نير المستعمرين.

ولقد «كان للشعر القصصي التاريخي تأثير كبير على النفوس أيام الاستعمار الفرنسي، كان البسطاء من الناس يتأثرون لسماع بطولات الإمام علي بن أبي طالب –كرم الله وجهه ورضي عنه –، وابن أخيه عبد الله بن جعفر –رضي الله عنه– وكانوا يجدون في ذلك القوة النفسية للانبعاث، وكان المداح الشخصية المركزية لهذا كله يستغل براعته لتصوير الماضي المجيد للمسلمين، وإسقاطه على الواقع الأليم للأمة»[٣].

وعلى هذا الأساس أصبح عندنا في الشعر الملحون ما يشبه شعر الملاحم بكثير وعرف بالمغازي نسبة إلى الغزوات التي كانت موضوعه الرئيسي، حتى غدا غرضا مستقلا بذاته له ملامحه وأفكاره وأساليبه البينة.

على هذا المنوال نسج الشيخ قدّور بن لخضر بن بيتور قصيدته «فتح تونس» مقتفيا أثر أقرانه ومعاصريه، بل وحتى سابقيه في النظم في هذه الغزوة، وغزوة فتح تونس تعتبر أشهر الغزوات التي نظم فيها شعراء المنطقة، والسبب الذي يجعلها كذلك هو أنها غزوة دارت أحداثها في منطقة غير بعيدة عن بلادنا، بل إن بعض أحداثها الكبرى مست التراب الجزائري أيضا، ثم إن الصراع الدائر فيها بين الروم النصارى والمسلمين لا يختلف كثيرا عن الصراع الذي يعيشه الشاعر وأبناء جلدته في زمانه.

إن إضاءة حياة شاعر بحجم قدّور بن لخضر لا تكفيه هذه الأسطر، ولعل قصيدة واحدة من قصائده لو أخذت بالشرح والتحليل العميق لاستوفت كتابا بأكمله، غير أن هذا لا يمنع من أن نفتح الباب لأنفسنا ولمن بعدنا أن ينقبوا أكثر في آثار الرجل علّهُم يكتشفون ما لم نصل إليه.

إن الحديث عن الشعر الملحون أو الشعبي يقودنا لا محالة إلى أن نقوم – و لو بشكل موجز – باستعراض واستقراء الظروف التي انتشر فيها هذا النوع من الشعر في الجزائر[4].

ولعل مقدمة ابن خلدون تعتبر من أهم المصادر التاريخية التي تعرضت للإجابة عن هذا السؤال إذ يذهب إلى التأكيد بأن التطور الكبير الذي طرأ على الأدب العربي في الأندلس، والشعر بصفة خاصة، والذي تمثل في بروز الموشحات وظهور فن التوشيح، ثم الأزجال على يد ابن قزمان والأعمى التطيلي وغيرهما، يعتبر هو المصدر الأساسي لانتشار الشعر الملحون في المغرب العربي بصفة عامة.

والجزائر جزء أساسي له حظ كبير من ذلك الانتشار خاصة بعد أن تبناه رجال الدين والصوفية الذين حولوه إلى شكل شعبي عميق الجذور في المدائح الدينية والأذكار والتي ساهمت في انتشاره على المستوى الشعبي[5].

وفي هذا الإطار يمكن أن نذكر مساهمات المتصوف الكبير سيدي أبي مدين شعيب تلميذ المتصوف الأندلسي الكبير محيي الدين ابن عربي؛ وبعده جيل من الشعراء المشهورين جدا من الأوساط الشعبية مثل سيدي الأخضر بن خلوف، وبن مسايب وغيرهما الكثير.

والاستقراء التاريخي يسمح لنا بأن نقول بأن انتشار الشعر الشعبي يعود إلى عدة عوامل ثقافية واجتماعية ودينية، ساهمت كلها في بلورة الطابع الراهن للشعر الشعبي في الجزائر وحددت سماته الرئيسية وأغراضه الشعرية، ومواضيعه الاجتماعية إضافة إلى كل ذلك، فقد زاد من أهمية الشعر الشعبي في الذاكرة الشعبية هو سهولة صياغته البعيدة عن كل تكلف وحذلقة والخالية من كل تنميق كلامي الذي يتطلب معرفة عميقة بقواعد اللغة العربية وعلومها.

هذه اللغة التي صدرت بشأنها العديد من القوانين الجائرة المانعة المحرمة لتعليمها وتعلمها، وهذا مثلما سبقت الإشارة إليه عزز من مكانة الشعر الشعبي في الأوساط الشعبية وحرّر أغراضه ومواضيعه من المدائح الدينية والأذكار الصوفية إلى مختلف القضايا الاجتماعية الأخرى[6].

لا يخفى على أحد من الدارسين أن شعر المغازي إنما يرتبط ارتباطا وطيدا بوصف معارك الشعوب وانتصاراتها، ويتخصص في رثاء الأبطال، ووصف بطولاتهم في الحروب.

وإذا أردنا أن نبحث في الموروث الأدبي العالمي عن أدب بهذه الصفة فإننا لن نستطيع المرور سريعا على ما كتبه الإغريق والرومان في هذا الشأن، ونعني بذلك أدب الملاحم، أو شعر الملاحم، أو الملحمة كجنس أدبي: والملحمة هي رواية شعرية طويلة تدور حول البطولات والمواقف الجليلة في جو من الخوارق، وهي تهدف إلى غاية قومية أو إنسانية، فالملحمة إذن من الفنون القصصية وما الشّاعر إلا شاهد لما يروي، ومن ثمة فهي موضوعية لا ذاتية.

وهي شعرية لأنها تروي خوارق من صنع الخيال، وهذا العالم الخيالي لا يشاد إلا بالشعر، وهي رواية طويلة لأن أحداثها ممتدة عبر التاريخ تتناول الحروب بين الشعوب والأمم، فهي خلاصة تراث الشعوب، وأمجادها القومية، وهي صلة الماضي بالحاضر، ورباط الروح الوطنية بين أفراد الأمة، حتى قال بعضهم: « إن أمة خالية من الملاحم هي أمة بلا روح، ولا مثل عليا، ولا تاريخ».[7]

من تحت رداء الملحمة خرج الشعر الملحمي، وكأن الشعوب لم تكتف بأن تكون انتصاراتها روايات تروى فأوكلت الأمر للشعراء ليتغنوا بهذه الأمجاد ويخلدوها، ولعل ارتباط الشعر بالموسيقى هو الذي جعل الملاحم الشعرية مغناة فأوجد لدينا الشعر الملحمي، وسر تسمية الشعر الملحمي بهذه التسمية أنه يدور غالبًا حول معارك حربية، وهو ذلك الشعر الذي لا يعبر عن ذات صاحبه، ولكنه يدور حول أحداث أو بطولات وأبطال في فترة محددة من تاريخ الأمة.

كما يمزج الحقائق التاريخية بروح الأسطورة والخيال، وتتوارى ذات الشعر في هذا المقام حين يتناول مادته تناولًا موضوعيًّا وليس وجدانيًّا، وهو يصور حياة الجماعة بانفعالاتها وعواطفها، بعيدًا عن عواطفه وانفعالاته، ولا تظهر شخصيته إلا في أضيق الحدود كما تعنيه عواطف الأبطال وانفعالاتهم أكثر من عواطفه وانفعالاته الخاصة.

وتطول قصائد هذا اللون من الشعر حتى تصل آلاف الأبيات، ولكنها على طولها لا بد لها من وحدة، هي حدثها الرئيسي، وشخصيتها الرئيسية التي تمضي بالأحداث إلى نهايتها، ثم تتفرع أحداث ثانوية وشخصيات مساعدة.

ومن أقدم ما عرفه تاريخ الأدب العالمي من هذا الجنس الشعري ملحمة «الإلياذة» و«الأوديسا» لشاعر اليونان «هوميروس».

وموضوع «الإلياذة»: تلك الحرب القاسية بين اليونان ومملكة طروادة، وأما «الأوديسا» فإنها تصور عودةَ اليونانيين إلى بلادهم عقب المعركة.

والملحمتان تحكيان ألوانًا من المشاعر المتباينة من الغدر والوفاء والحب والبغض، كما تصور أحداثًا دامية عنيفة، وتحكي أسطورة فتح طروادة بهيكل الجواد الخشبي، وتحكي عن شخصيات الأمراء والقواد مثل: «أخيل وأجمنون وأجاكس وهيكتور» وغيرهم، وبلغت «الإلياذة» ستة عشر ألف بيت من الشعر على وزن واحد.

وقد عرف الرومان الملاحم على يد شاعرهم جرجيل حين كتب «الإليادة» مستلهمًا ملحمة «هوميروس» و جعل موضوعها مغامرات البطل الروماني «إنياس».

بالإضافة إلى ذلك عرفت الأمم الأوربية عددًا من مطولات الشعر القصصي، جعلته سجلًّا لأحداثها ومواقف أبطالها، فأنشودة «رونان» عند الفرنسيين تصوير لعودة الملك «شارلمان» منهزمًا في إحدى غزواته، ولكنه بالرغم من هزيمته كان مثالًا للبطولة والنبل[٨].

ولم تقتصر الملاحم على أمم الغرب فقط بل وجدت عند أمم الشرق أيضا، فقد عرف الفرس ملحمة «الشاهنامه»، التي تحكي أحداث مملكة الفرس، وكذلك كتب الهنود ملحمة «المهابهاراتا» في مائة ألف بيت، حول صراع أبناء أسرة واحدة على الملك، مما أدى إلى فنائهم جميعًا[٩].

إن الشعر الملحمي يقابله بوضوح شعر عربي اهتم ببطولات الأمة العربية والإسلامية ورواها شعرا ممجدا أبطالها وبطولاتها، وهو ما عرف عندنا بشعر المغازي.

إننا لا نستطيع أن ننكر أن الأدب العربي تأثر في العديد من أطواره التاريخية بآداب الشعوب الأخرى وأخذ منه، لكننا على مستوى أدب المغازي قد نحتاج إلى بحث معمق ليس هذا محله فالعرب لم يظهر لديهم الشعر الملحمي إلا في العصر الحديث عندما أصبحنا نسمع عن قصائد تاريخية مطولة كـ:»إلياذة الجزائر» لشاعر الثورة مفدي زكرياء، ذلك لأن الشّعر العربي في معظمه شعرٌ وجدانيٌّ بالدرجة الأولى، فمنذ العصر الجاهلي والشعراء العرب يتناولون أغراضًا شعرية ذاتية في الغالب إلى يومنا هذا، كالفخر والحماسة، والمدح والهجاء والغزل والعتاب، بالإضافة إلى تصوير المجتمع وأحواله من خلال الشّعر السّياسي والشعر الثوري التحرّيري، والشّعر الوطني والاجتماعي ونحو ذلك؛ وقلما نجد شاعرًا تناول أغراضًا في الشّعر الموضوعي وخاصة الشّعر المسرحي والملحمي ذلك أنّ العرب لم يعرفوا هذه الأغراض منذ القدم.

فالعرب لم يعرفوا فن المسرح بالرغم من وجود المسارح قبل البعثة الإسلامية في كثير من أصقاع العالم، فالمسرح الروماني نجده في كل مكان من العالم العربي والإسلامي، ورغم ذلك لم يتأثر الشّعراء والكتاب والأدباء بذلك، ولم يؤلفوا ويبدعوا في فن المسرح، بل ابتعدوا عنه كثيرا شأنهم في ذلك شأن فن الملاحم، فلا نكاد نجد في الشعر العربي منذ القديم ما يدلّ على أنّ العرب حاولوا الاقتراب من هذا الفن، أو ذلك، لاعتبارات عقائدية بالدرجة الأولى !!.

فالشّعر الملحمي والمسرحي خاصة فنٌ ترعرع ونما وتطوّر وازدهر لدى كبار شعراء اليونان منذ القديم من أمثال: «إسخيلس» و«سُوفوكْليس» و«يُوريديس» وغيرهم كثير، وعنهم أخذ من جاء بعدهم من الغرب والعرب على حدّ سواء، غير أنّ الغربيين سبقوا العرب في ذلك بقرون طويلة، لأنّهم لم يجدوا ما يتعارض مع عقيدتهم لما تحتوي عليه تلك الفنون الموضوعية من أساطير وخوارق، وآلهة وأنصاف الآلهة ونحو ذلك.

والعرب في العصر العبّاسي، عصر التأليف والإبداع، بالإضافة إلى الترجمة، لم ينقلوا شيئا من آداب اليونان كالملحمة والمسرح، لأنها ـ حسب تقديرهم ـ ذات طابع وثني، فهي تتعارض مع العقيدة الإسلاميّة، ما عدا كتابي: فن الخطابة والشعر للفيلسوف اليوناني أرسطو.

فالملحمة والمسرح عند اليونان يسردان أحداثَ الأمّة، ويشترك فيها الآلهة، وأنصاف الآلهة ونحو ذلك من مخلوقات غريبة تتحول من إنسان إلى حيوان، والشّعر الملحمي الذي عرفه اليونان منذ القديم كالمسرح، فقد عرفه شعراء اليونان، وخاصة عند الشّاعر »هوميروس» في ملحمتيه المشهورتين» الإلياذة «و» الأوديسا«.

فالشّعر الملحمي كشعر المسرح من الفنون الشعرية المستحدثة في الأدب العربي الحديث، ومن شعراء العرب الذين أبدعوا وألفوا في هذا الشأن نذكر على سبيل المثال: شفيق معلوف في ملحمته «عبقر» ومحمد محمد توفيق في ملحمته «المعلقة الإسلاميّة»، وجميل صدقي الزهاوي في ملحمته «ثورة في الجحيم»، وفوزي المعلوف في ملحمته «بساط الريح»، وشاعر الثورة الجزائريّة مفدي زكرياء في ملحمته «إلياذة الجزائر»، تناول فيها تاريخ الجزائر عن طريق ذكر أمجادها من قبل الفتح الإسلامي إلى استقلال الجزائر(١٠) .

كل هذا في العصر الحديث، أي أنه يُعد متأخراً نسبياً، وشعر الملاحم عرفه الغرب منذ زمن طويل من خلال الأدب اليوناني القديم، فكان مرجعًا أساسيًا لهم في جميع مجالات الإبداع؛ والمعرفة والفلسفة والمنطق؛ والمذاهب؛ والمدارس؛ والنظريات، فألفوا وأبدعوا في هذا اللون الأدبي أو ذاك وخاصة في فن المسرح والملحمة شأنهم في ذلك شأن الفرس قبل البعثة، فقد شاركوا مشاركة فعّالة في هذا اللون الأدبي المتمثل في فن الملاحم، وهذا ما يتجلى خاصة في ملحمتهم المشهورة «الشاهِنامة» للفردوسي، أمّا العرب فلم يكن لهم حظ في هذا اللون الأدبي أو ذاك، ولم يعرفوا فن المسرح والملحمة إلا في العصر الحديث.

فالشّعر الملحمي يتناول عادة بًطولات أمّة من الأمم، فيروي أخبار شعب من الشّعوب عبر تاريخه الطويل، فيصف ويصوّر الأحداث التي حلت بها، أو المعارك التي شهدتها، ويتحدث الشّاعر ويروي عن خوارق هذه الأمّة ومعجزاتها، فهو يعنى بسرد الأحداث والبطولات لهذه الأمّة أو تلك حيث يسجّل الوقائع التاريخيّة التي مرّت بها، والخوارق المحتملة أو الخياليّة.

هذا على مستوى الأدب الرسمي، أي على مستوى الشعر المؤلف بالفصحى أما في الأشعار العامية في الأدب الشعبي فإننا نجد نصوصا قديمة تعود إلى عصر الضعف – بعضها يرجع إلى القرن السادس عشر الميلادي– كأشعار سيدي الأخضر بن خلوف(١١) المستغانمي،كانت تتناول غزوات النبي الأعظم – صلى الله عليه وسلم–، وبطولات الإمام علي بن أبي طالب –رضي الله عنه– وغيره من الصحابة –رضوان الله عليهم–، ولعلنا نتساءل عن المصادر الأولى التي استقى منها الشعراء نصوصهم، أو بالأحرى هل وجد أدب عرف «بالمغازي» عند العرب؟ بعد أن تأكد لنا عدم وجود شعر ملحمي عندهم في الأطوار الأولى للأدب.

ذكر أحمد أمين أن أول ما عني به من التاريخ الإسلامي سيرة النبي – صلى الله عليه وسلم – وما يتبعها من مغاز (١٢)، وأول من عرف في التأليف في المغازي أربعة: «أبان بن الخليفة عثمان بن عفان، وعروة بن الزبير، وشرحبيل بن سعد، ووهب بن منبه»، وممن عرف في التأليف في المغازي واشتهر بها «محمد بن عمر بن واقد، الشهير بالواقدي»، والملاحظ أن جميع هذه الكتابات إنما كانت نثرية روائية، ويبدو أنها كانت تروى في مجالس العلماء في الرباطات والمساجد، ولم يحولها إلى الشعر إلا الشعراء الشعبيون، فنظموها على شكل ملاحم ومغازي، وشكلوا لها الحلقات العامة في الأسواق والنوادي، وبالتالي فإنه يمكن القول إن الشعر الملحمي المسمى في الأدب الشعبي بشعر المغازي يعتبر أسبق ظهورا منه في الأدب العربي الرسمي(١٣).

والخلاصة أن شعر المغازي أو الشعر الملحمي قديم عند الأمم الأخرى، وأن العرب لم يعرفوه رسميا أي على مستوى الأدب المكتوب بالفصحى إلا حديثا، لكنه على مستوى الأدب الشعبي يعود إلى فترة أسبق من ذلك بكثير.

لقد اهتم الشعراء الشعبيون بشعر الفتوح والمغازي، الذي يسجل بطولات الصحابة وذلك لأنّهم وجدوا المجال مفتوحا أمامهم لاسترداد التاريخ الإسلامي الحافل بالبطولات علّهم يجدون متنفسا يخلصهم من الاستعمار الذي عمد إلى استعمال كل الوسائل الكفيلة بتقويض عزيمة الشعب فلم يبق للشعراء إلا الحديث عن المغازي كأنموذج للملحمة الإسلامية، وذكر أسماء أولئك الرجال الذين قادوا هذه الغزوات كغزوة عبد الله بن جعفر إلى الشام، وغزوة عقبة بن نافع إلى تونس، يضاف إلى ذلك القصائد الشعبية التي تمجد بطولات المقاومين الجزائريين أمثال الشيخ بوعمامة، والهدف من الخوض في هذا الغرض الشعري هو إعلاء شأن هؤلاء الأبطال الذين أبلوا بلاء يعترف لهم به العدو ويقرّ به التاريخ من جهة، ولاتخاذهم قدوة يَقتدى بها الشعب للقضاء على المستدمرمن جهة أخرى.

ومحاولة هؤلاء الشعراء الشعبيين من خلال هذا الشعر أيضا إظهار تلك الخصال التي تمثل المروءة والشهامة التي يراها في الصحابة والمجاهدين، ومن ثمّ نقل صورة سيئة عن أولئك الذين لايتحلون بهذه الخصال، وبهذا يقوم الشعراء بعملية إسقاط ما جاء في البطولات على الواقع الاستعماري الذي يعيشه الشعب؛ والذي تسبب في تدهور الأوضاع الاجتماعية، وطغيان المادية على الجانب الروحي، ومانتج عنه من تخلي الناس عن قيمهم الدينية وانسياقهم وراء الدنيا وملذاتها[١٤].

وسنقوم الآن بدراسة فنية لقصيدة فتح تونس عند قدور بن لخضر بيتور، وهو شاعر مميّز ذو موهبة خلّاقة، ذاع صيته في الصّحراء الجزائرية المترامية الأطراف، وخاصّة متليلي الشّعانبة مسقط رأسه، لما يمتاز به شعره من عمق في المعاني وسلاسة في الألفاظ، ورشاقة في الإيقاع، إضافة إلى طول نفسه الشعري، الذي جعل من قصائده تمتاز بالطّول، ولأنّ الرّجل كان يقرأ ويطالع بنهم، فقد جاء شعره مليئا بالملاحم، لتأثّره الشّديد بشخصية عبد الله بن جعفر، زيادة على موهبة الشّاعر العجيبة في الرّبط بين هذه البطولات وبين ضرورة الوعي التّحرّري للثّورة على الأوضاع الّتي فرضها المحتلّ الفرنسي.

وكباقي جهابذة الشّعر امتطى فحلنا صهوات أغراض شعرية متعدّدة، والملاحظ أنّ قصائده غير معنونة، وكلّها مختومة بتوقيعه إلّا ما ندر، كما أنّه يفتتح قصائده ويختمها بذكر النّبي صلى الله عليه وسلم،ولم يعرف عنه قطّ أنّه قد هجا أحدا في حياته رغم قدرته وتمكّنه من ذلك.

ويعد الشعر الشعبي والذي يسمى كذلك الشعر الملحون جزء هام من الذاكرة الشعبية ومقوم أساسي من مقومات الشخصية الوطنية، ظل المرآة الصادقة التي لم تستطع أن تعبث بها يد الاستعمار الذي عمل كل ما في وسعه لتدمير كل مقومات هذا الشعب وكل ما يعبر عنها منذ أن وطأت أقدامه أرض الجزائر المجاهدة، فعندما نصب العراقيل والحواجز والقوانين أمام تعليم اللغة العربية بحيث لم تعد تنجب الشعراء الكبار، تفجرت قريحة الشعب الجزائري في فنون الشعر الملحون[١٥].

وهكذا نجد شعراء كبار واكبوا مختلف الثورات الوطنية التي توالت منذ سنة ١٨٣٠مثل الشاعر محمد بلخير الذي تغنى بثورة الشيخ بوعمامة، أو الشاعر مصطفى بن إبراهيم الذي لجأ إلى استخدام الرموز الداعية للتحرر عندما لم يستطع أن يفصح عن ثورته وكذلك بن كريو وبن قيطون وغيرهما الذين سَمَوا بالشعر الملحون إلى أعلى قمم الإبداع، وعبّروا بما لا يدع أي مجال للشك عن توقهم للثورة والتحرر، ونددوا بكل أشكال التسلط الاستدماري، و بهذا الصدد تتمثل مشاركة المرأة في تحويل أغاني الأفراح والأعراس، إلى أناشيد ثورية وأغاني وطنية مفعمة بأشكال من الشكوى، والتحدي والأمل والتمرد على التقاليد البالية التي كبلت الوطن، والمرأة بقيود الجمود والتخلف والقحط الإبداعي، وهذا ما نلمسه بوضوح كبير لدى الشاعر قدّور بن لخضر بيتور[١٦].

وحسب كلام الذين سألناهم أن الشّاعر قدّور بن لخضر بن يعيش بيتور ولد سنة ١٨٦٠م بمتليلي الشّعانبة وهو من عرش أولاد عبد القادر، ألحقه والده (لخضر) بالمدرسة القرآنية في سن مبكّر عليه فحفظ القرآن جميعه، والبعض الآخر يقول بأنه حفظ جزئه فقط، وتناول العلوم الفقهية والإسلامية التي لم تكن متاحة في ذلك الوقت[١٧].

حيث ارتكز الشعر عند قدّور بن لخضر بيتور على ثلاثة أسس في شعره وهي الوزن والقافية والمعنى.

تميز الشّاعر بالعبقرية في مجال نظم الشعر، مما سمح له فرصة التّرحال إلى خارج حدود منطقته ليتصّل بفحول الشعر الملحون في ذلك الزّمان لعرض أشعاره عليهم والاستزادة مما لديهم، نذكر منهم: بن تريبة والعربي بن نعيوة من قبيلة المخادمة (ورقلة).

كما اتّصل بالشّاعر عبد الله بن كريو من الأغواط، وأيضا الشّاعر محاد بن بلخير من الأبيض سيدي الشيخ، و سي حميدة بلال من أدرار.

ومن استغلال ملكته الشعرية في حلّ الإشكاليات التي تكّدر صفو المعيشة وتحيّر المبتلين بها في الحياة الاجتماعية، فكان له الفضل العميم في حلّها وكان ذلك في جلسات ارتجالية مباشرة، ومما ذكر عنه: قصة العانس، قصة الشّاعر مع الجنّية هاروتة[١٨]،ولغز الكبش العقيقة وحلّه.

كما روى لنا الشّاعر خالد الشامخة أنّ الشّاعر قدّور بن لخضر بيتور تعرض في فترة من حياته إلى المنفى لسبع سنين لأنه لم يكن من شعراء البلاط، ولم تنثني محنته وتنقطع غربته، حتى أذن له العدّو المستعمر بالعودة شرط إثبات حسن السيرة في نظرهم.

لم يكن الشّاعر قدّور بن لخضر بيتور هجّاءًا، بل كان شعرهُ يمتاز بالحكمة ورحابة الصدر، وبعد النظر، ورجاحة العقل.

ففي تقدير الرّزق وقسمته يقول:

«اللّي مْقَدْرَة تَاتِيـكْ مـنْ الآيَـة والرَّزْقْ والعْمُرْ بَاذْن الله مَرْسُـولْ»[١٩]

وقوله في قصيدة أخرى متوكّلا على الله تعالى متيقّنا من ضمان رزقه:

«أَنَـا تَكْلَانِي عْلَى الِاله تَعَـالَ رَزْقِي يَاتِينِي وَيْـن لاَّاَعْلَمْـتُو»

كما عُرِف الشّاعر بحبه الشديد للمطالعة، فقد أكّد لنا الشّاعر خالد الشامخة أنّ الشّاعر قدّور بن لخضر كان يطالع القواميس وكتب السّير وامتلك بعضا منها، إلّا أنّ الشّاعر خالد الشامخة يجهل عناوينها، واستعارها قديما أناس توجّهوا بها إلى ولاية بشار في الجنوب الغربي من الجزائر؛ والتي كان يرحل إليها، ويختلط بالزّوايا حيث اكتنز منها بمخطوطات ثمينة مما جعله يمتاز بدقّة تصوير المغازي والمعاني البطولية فإذا استشعرنا الرّوح الثّورية في شعره، نجدها كثيرة النّظم عن الفتوحات الإسلامية ببلاد المغرب العربي وكم كان تأثره شديداً بـ «عبد الله بن جعفر»، ودائم التفكير في الثّورة الجزائرية، والمدهش في شعر قدّور بن لخضر بيتور هو ذلك الرّبط العجيب بين الملحمة في نهاية القصيدة، وبين الواقع الأليم ليحيل إلى مقارنة ضمنية تحيل القاريء أو المستمع إلى رسالة مفادها حتمية اليقظة وتحرير البلاد اقتداء بالأجداد من قبْلُ.

كقوله في إحدى غزوات عبد الله بن جعفر:

«مَا يَعْمَلْ عَبْدْ الله وْعَرْبَتْ كُل الرُّومْ فْنَـاهُمْ

وهْدَاوا الدَّمْ اِسِيلْ عْلَى سْوَاحْـلْ كَسِيْل الـوَادْ

وبْدَاويْشَرْحُو الدِّينْ واجْوَامعْ الآمِيرْ بْنَاهُمْ

هْدَاو العِلْمْ والاذَانْ والصْلَا والحِزْبْ وَلوْرَادْ

وانَا قَوْلِي عْلَى التَّايْكِينْ وعْلَاهْ الخَيْر بْلَاهُمْ

ضَارِي ونُوبَا يَهْجْمُو عْلَى الرُّومْ وبْلَا تَلْبَادْ»[٢٠]

فقد أخبرنا الشّاعر خالد الشامخة[٢١] أن الكثير ممن يحضر الحفلات التي كان ينشد فيها شعر قدّور بن لخضر بيتور والمسماة محلياً بـ «التَّقَصْرَه» يتوجّهون مباشرة للانخراط في صفوف الثّورة التحريرية الكبرى، وذكر لنا أن بعضهم يحذف توقيع الشّاعر قدّور بن لخضر وينسب القصيدة لنفسه.

ومن الشّعراء المعاصرين للشّاعر قدّور بن لخضر بيتور (١٨٦٠ – ١٩٢١)، الشّاعرالميدوني، وبن شنيوة، والشّاعر أحمد بلحرمة، والشّاعر بن السّايح[٢٢].

إن المهتم بشعر قدّور بلّخضر بيتور والمحب له، يستطيع أن يعرف سبكه المتين، ونسجه البديع ولمساته المميّزة التي تمكّن اكتشاف الشوائب المنتحلة، يبقى شعره جليّ البصمات واضحالمعالم مشرق الجوانب، ووافته المنية عام ١٩٢١م بمتليلي[٢٣].

ولشاعرنا عدة قصائد في موضوع المغازي منها قصيدة « فتح القيروان «التي يقول في مطلعها:

عَيْنِي تبْكِي عْلَى الطيوُر الفَتَّانَـا

اللّي مَنْهُم مَا ابقّا الفَرس اولاَ مُولاَهْ

وَعْلى مَنَّاد بَالشّْنَبْ دَمَّار اعْدَاهْ

وارضُوا عْلَى التَّايْكينْ لَبْطَال الزَّيْنَا

واللِّي شَرْفُو الدِّين بَالصِّدْقْ أُو مَضَّاهْ

وقصيدة فتح سطيف التي ابتدأها بقوله:

صَلُّوا عْلَى النَّبِي يَا حُضَّارْ هْنَايَا

طُولْ الدّْوَامْ مَنْ نُورُو لاَ يَطْفَا

صَلُّوا عْليه وَارضُو غَلْخُلَفَا

وَارْضُوا عْلَى اصْحَابُو برَّكه وَعْنَايَا

بَحْرْ الفُضُولْ وَخْزَايَنْ المعْرِفَا

وأيضاً فتح فاس التي مفتتحها:

صَلُّوا عْلَى النَّبِي مُحمد يَـا نَاسْ

وَارْضُوا عْلَى اصْحَابُو جَمْعْ العَشَرَه

يَوْمْ الْجْهَادْ يَتْوَلُّو صَبَّارَه

وَارْضُو عْلَى صْحَابُو جَمْعْ الكَيَّاسْ

وَاللِّي مْهَرّْسِينْ اصْنَامْ الكَفَرَه

وأيضاً فتح مراكش التي ابتدأها بـ:

أَلْفْ اصْلاَةْ عْلَى احْمَدْ فِي كُلْ زْمَانْ   عَزْ افْضِيلْ طَهَ أُو ذَكْرُو

وَارْضُوا عَلْصْحَابْ فُرسَانْ المِيْدَانْ   فِي مَرَّاكَشْ وَاشْ دَارُو

وآخر ما نستشهد به قصيدة فتح مروة

صَلُّوا عْلَى النَّبِي يَا هَذَا الحُضَّارْ   بُوفَاطْنَا الماحِي شَفِيعْ القُومْ

وَارْضُوا عْلَى صْحَابُو عَشْرَه لَبْرَارْ   مَنَّادْ بَلْخْصَايَلْ هَزَّامْ الرُّومْ

وكل تلك القصائد من المطولات حيث تتجاوز عدد أبياتها المائة (١٠٠) بيت، وتعد قصيدة «فتح تونس» من عيون قصائد المغازي عند الشيخ «قدّور بن لخضر» وهي تعد تقريبا أطول قصائده، وأغناها من حيث المعنى، وهي تتكون في مجملها من ٢٨٦ بيتا، وهي مصرّعة حرف على الصدر، وآخر على العجز، ومبنية على نسق: «الهدة والفراش» المعتمد عند شعراء الشعر الشعبي في المنطقة، وهو مزاوجة بين بحرين الثاني مجزوء من الأول، وهي مقسمة إلى وحدات ومقاطع تماشيا مع القصة المروية التي تحدثت القصيدة عنها.

من ناحية البحر القصيدة تعتمد على بحرين اثنين، تزاوج بينهما، ومن خلال عملية تفحص وملاحظة يمكننا رصد بحرها على الشكل التالي:

- *بحر «الهدة» أو المسماة «الحطة» وهو البحر الرئيسي للقصيدة:*

فولو بصلات الرسول يا الحضـــــار

وغايت الرسلا زين النور والعمامـــه

فولو بصلات الرسول يا لحضـــار

وغايت الرسلا زين النور ولعمـــامه

00/0/00/00/0//0/.0/0/0/

0/0/0//0/0/0/0/0//00/0/

- *بحر ''الفراش'' وهو البحر المجزوء عن القصيدة الذي يتخذه الشّاعر على شكل إستراحة تشبه أغصان الموشحات:*

وسالني عن ضربت لابطال   ذوك لاشبال

وسالني عن ضربت لبــــطال   ذوك لشبــال

00/0/0/0/0/0/00//   00/0/00/

أما من ناحية الأسلوب فإنه يمكننا القول بداية إن تنوع الأسلوب بين الإنشائي والخبري يعد من العناصر المهمة التي تُظهر اقتدار الشّاعر وقوة ملكته في حياكة الكلام وصياغته، وإخراج المعاني على وجهها الإبداعي المقبول، ولنُميّز بين الأسلوبين الإنشائي والخبري فالأسلوب الإنشائي هو ما لا يصح أن يقال لقائله أنه صادق في كلامه أو كاذب.

وهو ينقسم إلى قسمين طلبي وغير طلبي، فالإنشاء الطلبي ما يستدعي مطلوبا غير حاصل وقت الطلب، ويكون بالأمر والنهي والاستفهام، والتمني، والنداء، أما غير الطلبي فهو ما لا يستدعي مطلوبا، وله صيغ كثيرة منها: التعجب، والمدح، والذم، والقسم، وأفعال الرجال، وكذلك صيغ العقود[٢٤].

وقد وجدنا الكثير من هذه الأساليب في قصيدة ''فتح تونس'' كما وجدنا الأساليب الخبرية بكثرة فيها أيضا، وهي مناسبة للقصيدة التي تروي أخبارا عن فتح شمال إفريقيا، ويلقى الخبر لغرضين أولهما إفادة المخاطب أن المتكلم عالم بالحكم، ويسمى ذلك لازم الفائدة، كما قد يلقى الخبر لأغراض أخرى تفهم من السياق منها ما يلي:

- الاسترحام.
- إظهار الضعف.
- إظهار التحسر.
- الفخر.
- الحث على السعي والجد[٢٥].

أ- الأساليب الإنشائية:

بالرغم من أن قصيدة ''فتح تونس'' تعد من الشعر القصصي الذي يتناول قصة وأحداثا معينة تروى شعرًا، فإنها احتوت على الكثير من الأساليب الإنشائية البديعة التي ساهمت في رقة معانيها

وقوة تصوير أحداثها وبيانها للسامع، وقد حاولنا رصد بعضها على كثرتها وفق هذا الجدول البياني:

الشاهد	المقطع	الشرح
فولو بصلاة الرسول	الأول	الأمر باتخاذ الفال بالصلاة على سيدنا رسول الله –صلى الله عليه وسلم
ويا الفاهم	الأول	نداء لاسترعاء انتباه السامع
وين مناد	الثاني	استفهام للتذكير بمكانة الصحابي عبد الله بن جعفر المكنى"مناد"
ونوحي يا عيني	الأول	أمر بالبكاء على فقد الرجال الذين كانوا مثالا للبطولة
وقال حسراه على مناد	الحادي عشر	تحسر وأسف على عبد الله بن جعفر الذي وقع أسيرا في يد الروم
ولا يسد العبد التحرافعلختيما	الحادي عشر	نفي يفيد أن الإنسان لا يمكنه أن يبتعد عن أجله
إن شاء الله نقلب خوك من يدين الكفار	الثالث عشر	تمني عبد الله بن جعفر من الله تعالى أن يوفقه في تحرير أخ اليامنة من أيدي الكفار
يا مغرور	الرابع عشر	نداء يفيد الذم والتحقير
اللا بثلث مسايل شرطي	الثالث	تعبير يفيد الشرط
ويا المولى تغفر ذنبي انت الغفار	الأخير	الدعاء بالمغفرة

ب- الأساليب الخبرية:

قصيدة "فتح تونس" قصيدة من الشعر القصصي، وهي سرد للأحداث التي دارت في معركة فتح مدينة تونس وشمال إفريقية، بين الجيش الإسلامي، وجيش الروم، وقد حاول الشّاعر خلالها تدقيق الصورة وإخراجها في أحسن حلة للسامع حتى لكأنه يخيل إليه أنه يعيش أحداثها بنفسه.

إن عملا كهذا أكثر ما يحتاج إلى سرد الأخبار وروايتها وبيانها على وجهها الدقيق، وتصويرها بكل براعة، وهو ما حرص الشّاعر قدّور بن لخضر على تحقيقه مستغلا براعته في السرد من خلال استعماله للأسلوب الخبري، وقد رصدنا في هذا الجدول العديد من صور الأسلوب الخبري في قصيدته "فتح تونس":

الشاهد	المقطع	الغرض	الشرح
يركبو فوق سوابق ناصحين شطار	الأول	إظهار القوة	أخبر الشّاعر عن فرسانه الصناديد وأخبر بقوة مطاياهم وخيلهم
من بعد مناد وخوتو ما بقات لاشكار	الأول	إظهار التحسر	أخبر أنه بعد فقدان أمثال عبد الله بن جعفر لم يعد هناك أبطال يستحقون الثناء
واللعين اخرج بجنودو ودارت أكدار	الثالث	تقرير حقائق	أقر الشّاعر أن جند العدو كان عظيما
وراه ربي ناصركم والرسول ذكار	الخامس	تقرير حقائق	تقرير ثقة الجيش بالله تعالى ورسوله
وناضت ابنو مية لجاج	السادس	إفادة الخبر	الإفادة ببعض القبائل العربية المشكلة للجيش الفاتح
وبايتين اسيادي ثقلا أجراح لضرار	التاسع	إظهار الضعف	أبرز الشّاعر معاناة جرحى المسلمين أثناء المعركة وتحملهم الصبر

16

- فتح تونس -

ص

فَوْلُوا بَصْلَاةَ الرَّسُول يَا الحُضَّارْ   وُغَايَةْ الرُّسْلَا زَيْنَ النُّورْ وَالغَمَامَا

وَاشْ حَالُو عَبْدَ الله فَارَسَ الِقبَامَا

تُمَّ آرْضُوا عَلَ صْحَبَا كَامْلِين لَخْيَارْ   وغاية الصدق اللي هجرو بلا انداما

واللِّي عَلى تَاج العِز مَسَبْلين لَعْمَارْ   وين ميعاد اللي ماجابتو حريما

وين فرسان الزدما يهزمو الكفار   ودايرين على المولا موتهم غنيما

هاشمي و المخزوم مبندين لشكار   وين ضربة مناد ابطال كل لزما

وين فرسان الحزه يقطعو الغيغار   وضايقين المرحول ولا نكون موما

ويركبو فوق سوابق نا صحين شطار   وكان عادوا فلميل الاطيور حوما

دايرين سروج النقره بحال نوار   وكان جاه الفصل مواسمو على الما

دايرين مظفر نسجا سلوك تخضار   ودايرين المفروق حمايلو بسوما

ودايرين اسلاح التجار رق لشفار   ودايرين بسوف تشالي بروق ظلما

ونوحي باعيني وبكي بدمع دُر دار   على العقد اللي منو مابقات همـا

من بعد مناد وخوتو مابقات لشكار   ولا بقى عود يموت اولا صوار هدما

ويا الفاهم سولني نا نغيد كي صار   ونوبة ان فتحوا تونس هولها عظيما

وسالني عن ضربه الابطال   ذوك لشبال

ومن عشقهم بالصدق ينال   كل فرحا

وسالني عن عقد الموال   نسب لقوال

وفي ثنايا نسبة لطلال   بلبريحا

وشار الأمير على العمال   ذوك لشبال

ويوجدو بطبلهم زلزال   للذطبيحا

وين مناد شبوب الفال   زين لسهال

وتبعو قولوا كيما قال   للرشيحا

وجاه لسقم في ذاك الحال   شد لرحال

وبعد صلا تجمع لفضال   بلفتيحا

ويندو بطبول التنقار وليقاما

ولطالبين على تونس قاصين نجهار   وَطَالِبين بَشْرَطْ وُلَا يحملُوا ازْحَاما

وحال بيهم صاحب باجا يقيس لخبار   وقال ليهم سلوا بويا كبير حكما

وكان بكلامو اتبعكم نقد لشوار   وساعفوني في ذي ونكون بالذماما

وقالوا عبد الله هذ الكلام تخسار   ولا نقبل فراقك وتغيد بي بكلما

87 -1-

وغير الأمير وقومو ما دري بما صار   وجاير على مناد وضربتو العظما

وبان لصبح أوكتبولو حروف لسطار   أو بلقصب كتبو ليه على القروم عزما

وكي نظر فلقرطاس الميرزاد بيتشار   وقال ليهم ما دارت ضربة القياما

وقالت آسماو علاه الزايرين توزار   من بعد مناد أوخوتو مابقات نسما

أوبندو وعار تلا دخلوا بذكر فوار   أو قسمو الغنيما باتو على السلاما

وطاحت الصلبان أوحصنوا جوامع حضار   أو يصلا والصوم والآذان والإيقاما

ونوحي باعيني ما طال ليل ونهار   وعلى بطال اللي كانوا ما يحملو زحاما

غاب ميزان الحق وحال بيه عقار   أو روق البا طل وهدى طنو عديما

ويا المولا تغفر ذنبي أنت الغفار   أو يا الداري عن كل أجهار والكتيما

دير بلخضر فالجنة يكون مزار   وسلك ... خبولو يوم الحر والزحاما

هـا والاسلام أو مجمعنا الحضار   أولا تحافي مسلم بفعايل الندما

- تمت -

وإذا أردنا الحديث عن التوقيع والتأريخ في القصيدة، فإننا نشير إلى أنه قد اهتم الشعراء الشعبيون كثيرا بوضع التواقيع في قصائدهم، وذلك حرصا منهم على صيانة الملكية الفكرية لإبداعاتهم، وقد لاحظنا أن أغلب قصائد ديوان الشيخ قدّور بن لخضر بيتور مؤرخة وموقعة في آخرها، حيث يذكر الشّاعر كنيته، أو يصرح باسمه، كما يشير إلى تاريخ كتابة القصيدة أما في القصيدة التي قمنا بتحليلها وهي قصيدة "فتح تونس" فقد لا حظنا أن الشيخ قدّور بلّخضر قد وقع القصيدة بقوله:

دِيرْ بَلَّخْضَرْ فِي الجَنَة يْكُونْ مْـزَارْ

وَسْلَكْ خبُولُو يَوْم الحَرْ وَالزْحَـــامَا

والملاحظ هنا أن الشيخ قدّور بن لخضر، قد وَقَّع القصيدة، واستغل التوقيع ليكون رجاء له في دخول الجنة والنجاة يوم الزحام، كما أنه أهمل تأريخ القصيدة، ولم يذكر تاريخ كتابته لها، والسبب ربما يعود إلى أن القصيدة سرد لأحداث تاريخية ماضية، وليست إثباتا لحقائق عاشها الشّاعر، وبالرغم من ذلك فهي لم تخل من تصوير أحداث عصره وزمانه.

خاتمة البحث

الشيخ قدّور بن لخضر بيتور الذي كان استثناء في مجتمعه وبيئته، كان يحمل على عاتقه هاجس التذكير بعظمة المسلمين، وعظمة دينهم، من خلال استعراض أيام البطولة والنصر من تاريخهم، والثناء على أمجادهم ورجالاتهم، وهو بذلك يقارن بين ماض مجيد، وواقع مخز، ومؤلم، هذا ما حملته القصيدة التي قمنا بتحليلها.

لقد توصلنا إلى حقيقة مهمة مفادها أن قصيدة واحدة من قصائد الشيخ قدّور بن لخضر كالقصيدة التي كانت محل دراستنا "فتح تونس" يمكن أن تكون مجالا خصبا للتحليل فهي تحتوي أحداثا وشخصيات وأماكن وحكم، وأفكار، ورؤى لا تجتمع إلا عند فحول الشعراء في أعمالهم، وبالتالي فالأمر يستدعي أن يصب اهتمام أكبر على أمثال الشيخ الشاعر المجاهد قدّور بلّخضر بن بيتور.

يمكن لديوان الشيخ قدّور بلّخضر ولعناصره الغنية أن يكون موضوعا لمذكرات ورسائل وأطروحات متعددة، خصوصا وأن نصوصه الشعرية أصبحت متداولة ومتوفرة، وهو أمر لا يحتاج إلا إلى الوقت والجهد وتوفر الإرادة.

مصادر ومراجع الدراسة

١. أحمد أمين، ضحى الإسلام، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، مصر، ط١٠، ٢٠٠٩م، ج٢.

٢. أحمد حمدي، ديوان الشعر الشعبي (شعر الثورة المسلحة)، المؤسسة الوطنية للاتصال و النشر والإشهار وحدة الطباعة بالرويبة.

٣. إميل ناصيف، تاريخ الأدب الغربي، دار الحياة، بيروت، لبنان، ط١،، ج٢،١٩٨١م.

٤. ديوان سيدي الأخضر بن خلوف، تحقيق محمد بخوشة، دار ابن خلدون، تلمسان، الجزائر، ط١، ٢٠٠٩م.

٥. أحمد رشدي صالح، الأدب الشعبي، دار النهضة القومية، مصر، ط١، ١٩٧٩م.

٦. سرقمة عاشور، الشعر الشعبي الديني في منطقة توات، دار الغرب، وهران، د ط، ٢٠٠٤.

٧. عبد الحميد بورايو بن الطاهر، القصص الشعبي في منطقة بسكرة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط١، ١٩٨٥.

٨. العربي بن عاشور، محمد بلخير، حياته وأشعاره، دار الأمة، الجزائر، ط١، ٢٠٠٦.

مخطوطات

١. ديوان الشيخ قدور بلخضر، مجهول الناسخ.

٢. شامخة خالد، ألوان من غارداية، مخطوط.

٣. لعمش حسين، ديوان الشّاعر الشّعبي قدّور بلّخضر بيتور، مخطوط.

٤. لعمش حسين، وثيقة مكتوبة.

المواقع الإلكترونية

١. بحث للأستاذ بشير خليف، منشورعلى الشبكة العنكبوتية للأنترنت: (http://www.aswat-elchamal.com/ar/?p=98&a=50338).

مصادر شفوية (لقاءات)

١. لقاء مع الشّاعر خالد الشامخة، بتاريخ:٢٠١٦/٠٢/٢٤، على السّاعة: ٠٩ و٣٠دقيقة.

٢. لقاء مع الشاعر خالد الشامخة، بتاريخ ٢٠١٦/٠٣/١٣.

٣. لقاء مع الشاعر خالد الشامخة، بتاريخ ٢٠١٦/٠٣/٢٠.

الصفحة الأولى من مخطوط به قصيدة تونس للشاعر قدور بن لخضر بيتور

الهوامش

١. العربي بن عاشور، محمد بلخير، حياته وأشعاره، دار الأمة، الجزائر، ط١، ٢٠٠٦، ص١٢.

٢. عبد الحميد بورايو، القصص الشعبي في منطقة بسكرة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط١، ١٩٨٥، ص ١٣٤.

٣. نفسه، ص ١٣٧.

٤. أحمد حمدي، ديوان الشعر الشعبي (شعر الثورة المسلحة)، المؤسسة الوطنية للاتصال و النشر و الإشهار، الجزائر، د.ط، د.ت، ص ٦.

٥. نفسه، ص ٦.

٦. نفسه، ص٧.

٧. أحمد رشدي صالح، الأدب الشعبي، دار النهضة القومية، مصر، ط١، ١٩٧٩م، ص ١٣٣.

٨. إميل ناصيف، تاريخ الأدب العربي، دار الحياة، بيروت، لبنان، ط١، ج٢،١٩٨١م،ص: ١٢٩.

٩. نفسه ص: ١٣٢.

١٠. بحث للأستاذ بشير خلف، منشورعلى الشبكة العنكبوتية للأنترنت: (http://www.aswat-elchamal.com/ar/?p=98&a=50338).

١١. ينظر: ديوان سيدي الأخضر بن خلوف، تح: محمد بخوشة، دار ابن خلدون، تلمسان، الجزائر، ط١، ٢٠٠٩م).

١٢. أحمد أمين، ضحى الإسلام، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، مصر، ط١٠، ٢٠٠٩م، ج٢، ص: ٣١٩.

١٣. عبد الحميد بورايو، القصص الشعبي في منطقة بسكرة، مرجع سابق، ص٢٠.

١٤. نفسه، ص٢٢.

١٥. أحمد حمدي، ديوان الشعر الشعبي (شعر الثورة المسلحة)، مرجع سابق، ص ٦.

١٦. نفسه، ص ٦.

١٧. لعمش حسين، وثيقة مكتوبة.

١٨. لقاء مع الشاعر خالد الشامخة، بتاريخ٢٠١٦/٠٣/١٣.

١٩. لعمش حسين، ديوان الشّاعر الشّعبي قدّور بلّخضر بيتور، ورقة: ١٢٠.

٢٠. نفسه، ورقة: ٣١.

٢١. نفسه، الورقة ٣١.

٢٢. لقاء مع الشاعر خالد الشامخة، بتاريخ (٢٠١٦/٠٣/٢٠).

٢٣. لعمش حسين، وثيقة مكتوبة.

٢٤. سرقمة عاشور، الشعر الشعبي الديني في منطقة توات، دار الغرب، وهران، د ط، ٢٠٠٤، ص ١٢٧.

٢٥. نفسه، ص ١٢٧.

سيميائية الوشم في الثقافة الشعبية الأمازيغية

المرأة بالأطلس المتوسط المغربي نموذجا

سعيد بوعيطة (المغرب)*

يستمد البحث السيميائي أصوله ومبادئه من مجموعة من الحقول المعرفية المتنوعة:اللسانيات، الفلسفة، الأنتروبولوجية،علم النفس. مما جعل السيميائيات أداة لقراءة مختلف مظاهر السلوك الإنساني على مر الأزمنة والأمكنة. بدءا من الانفعالات البسيطة،ومرورا بالطقوس الاجتماعية وانتهاء بالأنساق الثقافية الكبرى.وعلى هذا الأساس،فالبحث السيميائي لا ينفرد بموضوع خاص به.بقدر ما يهتم بالتجربة الإنسانية العادية وما يحيط بها أو ينتمي إليها.لأن كل ما يصدر عن الإنسان لا ينظر إليه في حرفيته،بل يدرك باعتباره حالة إنسانية مندرجة ضمن تسنين ثقافي هو حصيلة لوجود مجتمع.ووجود هذا الأخير رهين في الأصل بالعلامات.هذه الأخيرة التي تعد أساس التواصل سواء اللغوي منه وغير اللغوي،بين مختلف الشعوب أو بين أفراد الشعب الواحد.كما تشكل الثقافة بمعناه الأنتروبولوجي لكل شعب أداة تواصلية كذلك.

تعد الثقافة الأمازيغية من بين الثقافات التي حافظت على استمراريتها خاصة فيما يتعلق بالزرابي و الحلي التي تعتبر مراجع تقنية هامة.عكس وبدرجة أقل الأنسجة الأخرى و الفخار و الوشم.فعلى الرغم من أن هذه الأخيرة قد شكلت مراجع أساسية بالنسبة للفنون التقليدية الأمازيغية(المغربية)،فإن الدراسات التي تناولتها محدودة.إن كل محاولة لولوج هذه العوالم الفنية الأمازيغية،تستوجب البحث في دلالاتها الرمزية وأبعادها التداولية.لأن علم الدلالة بمثابة تلك الأداة التحليلية التي تهتم بالترتيب الشكلي لكل من النص واللغة الجسدية على السواء.

إذا كانت للجسد هذه الأهمية التواصلية، فإنه قد شكل كذلك فضاء كاليغرلفيا ونصا مشبعا بالدلالات خاصة حين يرتبط بعادات الجمال والتجميل.هذه الأخيرة التي تدخل في تقنيات تخضيب الجسد ووصمه.

هذه الدراسة :

تسعى هذه الدراسة إلى مقاربة رموز الوشم من خلال انطلاقها من مجموعة من الأسئلة:ما الوشم؟ ما هي دلالة هذه الرموز في الثقافة الشعبية الأمازيغية؟ ما هي تجلياته المادية على جسد المرأة الأمازيغية؟ ما هي امتداداته الرمزية والدلالية؟ ما علاقة رموزه برموز الصناعات التقليدية الأخرى المعروفة عند القبائل الأمازيغية؟ ما هي أبعاده التواصلية والتداولية في المجتمع الأمازيغي؟الخ

شكلت هذه الأسئلة الجوهرية وغيرها،أساس هذه الدراسة. إذ تناولت الوشم على مستويات عدة: الرمز والدلالة،الوشم في المعتقد الشعبي.بعد ذلك، قارنت بين رموز الوشم والرموز الموظفة في الصناعة (الفن) التقليدية الأمازيغية.وكشفت عن التقاطع بين رموز الحياة العامة و رموز الحياة الخاصة (الجسد). أما في بعده التداولي،فتناولت الدراسة التواصل الحيزي للوشم. وذلك من أجل تحديد مختلف وظائفه التواصلية .ولكي لا تبقى هذه الدراسة حبيسة الجانب النظري، اتخذت المرأة الأمازيغية بجبال الأطلس المتوسط المغربي نموذجا لها.لكون الوشم يحضر في هذه المنطقة بقوة.كما أنه موغل في تاريخ المنطقة وجغرافيتها.

1 ـ الوشم من الرمز إلى المعتقد الشعبي :

أ ـ الوشم،الرمز والدلالة

يعتبر الوشم نموذجا ضمنيا رمزيا يحيل إلى مرجعية ثقافية واجتماعية.تتجاوز حدود الجمالية الفنية و دوائر التنميط السلوكي المستجيب لحاجيات بعينها،إلى إرسالية تساهم في نقل استعمالات الجسد الاستعارية قصد تحقيق حوار مع الآخر.إن الحديث عن الوشم من منظور ثقافي عام،هو حديث عن حالة نموذجية لتمظهرات التواصل الإنساني في أقصى أبعاده الدلالية. إنه معطى يفضي إلى التخلي تماما عن التعريف القديم للتواصل باعتباره رابطا لفظيا وقصديا بين شخصين أو أكثر.ليصبح

* كاتب وباحث من المغرب

صيرورة اجتماعية لا تتوقف عند حد بعينه.بل تتضمن عددا لا محدودا من أشكال التعبير الجسدي: النظرة، الإيماء، تعبيرات الوجه، ومختلف العلامات المطبوعة على الجسد.لهذا سيكون من العبث الفصل بين التواصل اللفظي والتواصل غير اللفظي.لأن هذا الفعل التواصلي هو فعل كلي وشمولي.

إن الوشم بهذا المعنى، عبارة عن رمز ثقافي.يتجاوز في بعده الدلالي الفهم الاختزالي المقتضب للتواصل، ليلامس حدود الممارسة الإنسانية في كليتها.يقدم تصورا عاما للتواصل قريبا جدا في تمفصلاته الكبرى من النموذج اللساني.إنه لغة متكاملة.وإذا ما انطلقنا من مسلمة أن كل شيء في الإنسان يتكلم،فمعرفة هذا المستوى الذي لم يتعود عليه ولا يملك تقاليد للتساؤل عن خباياه،يصبح أكثر إلحاحا خاصة إذا ما أخذنا في الحسبان قلة الدراسات التحليلية التي تناولت الجسد بوصفه مركب من الدلالات والأنظمة الرمزية.

ب - الوشم في المعتقد الشعبي

يعود الوشم إلى تاريخ موغل في القدم.بحيث يرى علماء الأنتروبولوجيا أن الوشم الذي يزين به الريفيون أيديهم وصدورهم وجباههم وشفاههم وأيديهم،لم يكن يوما من عبث هؤلاء المعلمين،وإنما يعود إلى التاريخ القديم.عندما كان الناس يعيشون في حياة بدائية.يقدسون فيها بعض الحيوانات ويخشون فيها من بعض مظاهر الطبيعة:الموج،الرياح،الرعد والبرق.مما يدل على أن الوشم ظهر في المجتمعات الطوطمية التي تتألف من قبائل وعشائر صغيرة لكل منها طوطمه الخاص.وهو عبارة عن نوع حيواني أو نباتي أو أحد مظاهر الطبيعة التي ترتبط بها هذه العشيرة أو تلك وتتخذها رمزا لها(١).ولما كان أفراد العشيرة مشتركين مع طوطمهم في طبيعته،فهم كذلك يشتركون معه في قدسيته.فكل واحد منهم كان ينظر إليه على أنه ممثل في صورة ما.وهذه القدسية منتشرة في جميع أجزاء الجسم وعناصره. ولكنها أظهر ما تكون في نظر هذه العشائر في دم الإنسان و شعره.ومن هنا كانت الشعور و الدماء من أكثر عناصر الإنسان استخداما في هذه الطقوس و الشعائر الدينية البدائية عند هذه العشائر.لكن الوشم تحول فيما بعد (منذ عقد الستينات) من ممارسة هامشية إلى عادة شعبية.

٢ ـ الصيغة الرمزية للوشم

تعد العلامات الرمزية ترميزات اجتماعية في الأصل. ابتكرها اللاوعي الجمعي للإنسان.مما جعلها ذات خاصية تواضعية.تتعلق أساسا بالموجهات الرمزية.لكنها ستدخل ضمن علاقات متشابكة ومتداخلة فيما يسمى بالبرهنة المعقدة.لأن العلاقة هنا مقننة وفق قواعد إسقاطيه محددة.أما الدلالة التي يحيل عليها الرمز، فليست أبدا غامضة.كما لا توجد تأويلات متضاربة (خاصة عند المجموعة البشرية الواحدة) أو بديلة. ولكي تتضح هذه الرؤيا،سنتناول توظيف المرأة للرموز الأمازيغية في الحياة العامة (الزرابي والفخار على سبيل المثال). قبل تناول هذا التوظيف في بعده الشخصي للمرأة الأمازيغية (حالة الوشم).

أ ـ الرموز الأمازيغية وبصمات الحياة العامة:

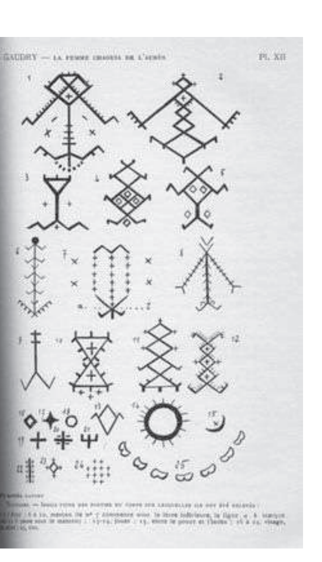
على الرغم من الظروف العامة التي تعيشها المرأة الأطلسية داخل مجتمعها الذكوري، فقد عملت على تشييد عوالمها الخاصة. كما بصمت حياة الإنسان الأطلسي في مختلف النشاطات و الحرف التي تختص بها. فكانت تتفنن في حياكة الزرابي و صناعة الأواني الفخارية والجلود وخياطة اللباس الأطلسي التقليدي. كما كانت تلح في شتى هذه الأعمال على اللمسة الفنية و الحس الجمالي العالي.تعد الزربية الأمازيغية (مثلا) فناً أصيلاً وشكلاً من الأشكال الساحرة من الإبداعات اليدوية النسائية الجميلة وزينة الصناعة التقليدية بشمال إفريقيا عامة. لما لها من تاريخ عريق يحمل فيضاً من الرموز والدلالات والمعاني.تجاوز توظيف هذه الرموز و الدلالات ما بصمته المرأة الأمازيغية على منتوجات الحياة العامة (الصناعة التقليدية)،لتكون له امتدادات على جسدها.ولعل هذا ما تختصره مختلف رموز الوشم التي تجمع بين التقطيعات المفهومية التي يقوم بها الشكل وبين أقسامه. فما هي حدود استثمار الوشم باعتباره بعدا ثقافيا اتصاليا لدى المرأة بالأطلس المتوسط المغربي؟ تحدد رموز الصور رقم (١) والصورة رقم (٢) والصورة رقم ٣(أسفله)، العلاقة بين رموز الزربية و الفخار والوشم الأمازيغي.على الرغم من وجود بعض الفوارق البسيطة.يرجع ذلك أساسا إلى أنه في إبداع الزربية والخزف،تتمتع المرأة الأمازيغية بكامل حريتها في عملية الخلق والإبداع.فيما يكون الوشم مرتبطا بمجموعة من العادات والطقوس.



(صورة رقم١) رموز الأواني الفخارية الأمازيغية



(صورة رقم٢) الرموز التي توظفها المرأة الأمازيغية في حياكة الزرابي





(صورة رقم ٣) رموز الوشم الأمازيغي

ب ــ رموز الوشم وبصمات الجسد

يغدو الجسد نظاما من العلامات الدالة و المنتجة للمعنى. واعتبار حركاته إنتاجا ثقافيا،إنما تخضع لطبيعة الحضارة ونظام الثقافة.وبهذا فهي تختلف من ثقافة لأخرى.إن للجسد لغة وهي سابقة عن لغة اللفظ.إن كل استعمال للجسد هو نوع من التعبير الخاص.كما أن النشاط والسلوك الذاتي للجسد ينم عن إدراك عام لما يفرزه المحيط الخارجي من معان نتبينها ونجلوها من خلال مختلف التعابير الجسدية.لأن الفرد يخلق من خلال جسدانيته نسيجا دلاليا ووعاءا لمعان مجتمعية.لهذه الاعتبارات،فإن الجسد بصفته مبحثا،أصبح على مستوى التنظير والممارسة،قطبا رئيسيا لمجموعة من الاهتمامات المعاصرة ومرجعا ضروريا يتناول الفرد والمجموعة في كل الأبعاد.يعد البعد الرمزي طريقة تؤسس بها المجموعة العلاقة مع نفسها ومع الآخر.كما يمثل كل التفاعلات والعلاقات التي يبنيها الفرد مع محيطه.

وإذا كان الجسد حسب عبارة ميرلوبونتي بمثابة تلك (المنظومة الرمزية العامة للعالم) (٢)، فإن المجتمع ينحت رموزه فيه عن طريق المؤسسات الثقافية (بمعناها الأنتروبولوجي) المختلفة التي تجعل من أجساد الأفراد أجسادا خاضعة مطيعة. وبهذا يمكن القول إن كل مجتمع (ثقافة) يطبع/يودع قوانينه في جسد أفراده. إلا أن ذلك يتم بطريقة مختلفة باختلاف المجتمعات(الثقافات) وباختلاف الأزمنة والأمكنة.يبرز هذا عند بعض المجتمعات البدائية التي كانت(ولا تزال) تطبع علامات خاصة على أجساد أفرادها الذين ينتقلون من سن المراهقة إلى سن الرشد.إن هذا البعد الحواري للوشم،يخضع الجسد في إنتاجه لمجمل الدلالات،إلى ما يشبه النسق الثقافي الذي ينفلت من المراقبة الواعية.ليتخذ شكل حدس معمم على أفراد المجموعة الثقافية الواحدة. بهذا المعنى، فإن الجسد عبارة عن واقعة اجتماعية. تتحول بعد ذلك إلى واقعة دالة.تتأثر بالحدود الثقافية وبالكثافة الأنتروبولوجية المشحونة بالطقوس والشعائر والمعتقدات الاجتماعية.إن هذه الرؤيا في التعاطي مع الوشم باعتباره ظاهرة تواصلية وثقافية،مرهون بفهم الفضاء الثقافي الذي تتحرك فيه المرأة بمنطقة الأطلس المتوسط المغربي بوصفها مرسلا وحاملا لهذه الرموز ذات الدلالات والمقاصد المعيارية. إن علاقة المرأة الأطلسية بفضائها الثقافي و الأنتروبولوجي علاقة تفصح عن أصولها وجذورها.لا يمكن أن تتكرر في مجتمعات

أخرى.لكونها تختصر محطات ومواقع اهتماماتها.كما تترجم آلامها وآمالها الخاصة.وذلك من خلال منح الأشياء و الحركات التي تقوم بها معنى خاصا ضمن الفعل التدليلي العام.بهذا صنعت المرأة الأطلسية لنفسها إطارا اثنوغرافيا متميزا.فعلى الرغم من تواجدها ضمن مجتمع ذكوري. تحتل فيه درجة اقل من الرجل وأن مصيرها مرتبط بسلطة الجماعة / القبيلة، إلا أنها استطاعت أن تتواءم وهذه الإكراهات الاجتماعية وأن تجعل من هذه الحالة (الضغوطات) بمعناها القهري، إملاءات اجتماعية طبيعية.بحيث طبعت بصماتها حياة القبيلة كما بصمت جسدها الأمازيغي. يؤكد بعض الباحثين على أن أصل الوشم يعود إلى ممارسات السحر، واستخدام بعض الأشياء الواقية. لذا تعددت وظائفه تبعا للفترات والثقافات والنظم الاجتماعية التي عرفتها مختلف القبائل الأمازيغية (٣). وبهذا فالوشم علامة للوسم والتمييز والمقارنة،وكذلك علامة للاختلاف والتعرف إلى الذوات. كما هو شأن باقي المنتجات الأخرى:الزرابي،الفخار،الأعمال التقليدية اليدوية الأخرى.

يوضع الوشم عند الأمازيغ خلال مناسبات عدة:إبان حفلات الأعراس،عند كل ولادة طفل،عند الاستعداد للزواج،عندما تكون الأنثى راشدة،عندما يحس الإنسان بآلام حادة ،عندما تريد المرأة أن تتزين وتتجمل لزوجها.وفي هذا الصدد،يقول بلقاسم الجطاري:(عرف الوشم في بعض المناطق بالأطلس لدى الفتيات الشابات،حين يقوم الآباء بتنظيم حفلة لأفراد العائلة تشارك فيها أيضا صديقات العروس،فيجلبن إبر الوشم وبعض المساحيق الملونة،ويبدأن بنقش رسوم أولية تعكس بعض المظاهر الطبيعية على وجه الفتاة بطرق فنية وجمالية. وبعدئذ، يأتي دور المتخصصة بالوشم لتنقش هذه الرسوم بالإبر الخاصة). (٤). بحيث تتحكم هذه الأخيرة في تحدد توظيف هذه الرموز.إن الوشم عبارة عن كتابة سيميائية بصرية وأيقونية.ترد في شكل خطوط وإشارات وعلامات ونقط هندسية ورمزية. كما ترد أيضا في شكل كتابة تشبه كثيرا حروف تيفيناغ وخطوط أبجديات حضارية أخرى.وبهذه الكتابة الرمزية،يتمرد الجسد عن لغة القول واللسان،لينتقل إلى عوالم الكتابة والنقش والتشكيل والزخرفة والتحبير والتنميق.كما ينتقل الوشم،بمفهوم جاك ديريدا،من سلطة الدال الصوتي إلى الدال المكتوب،من خلال التخلص من أيقون السلطة وعدوى المركزية بغية الانصهار في أيقون المهمش.وبالتالي الانتقال من المقدس إلى المدنس.كما يتخذ الوشم وظيفة فلكية مرتبطة بالأبراج السماوية.لأن العلامات السيميائية والأشكال الأيقونية البصرية تحمل دلالات فلكية. حسب اختلاف الأمزجة النفسية لدى الإنسان الأمازيغي.لعل هذا ما تؤكده تلك الرسومات الوشمية الفلكية المتنوعة التي تدل على:برج الجدي،وبرج الثور،وبرج العقرب،وبرج السحلية،وبرج الذبابة،وبرج الخنفساء،وبرج العنكبوت،الخ...لتتخذ هذه الرموز الوشمية عدة وظائف دلالية ورمزية،كدلالة الخصوبة،والدلالة الأنثوية،والدلالة الشبقية،والدلالة الحركية،ودلالة القوة والعنف،ودلالة الاتقاء من الشر والموت،والدلالة على القوة الطائشة،ودلالة الفرح والكرم. بهذا تتداخل هذه الوظيفة الفلكية بباقي الوظائف الأخرى:الخرافية والسحرية والعجائبية،الخ... فيؤدي الوشم،وظيفة تمييزية أو وظيفة اختلافيه بمفهوم جاك ديريدا(٥). إذ كان يميز بين أفراد القبائل الأمازيغية. بحيث كانت النساء يوشمن،كما يوشم الأطفال لكي يتعرفوا إليهم أثناء تيههم واختفائهم وفقدانهم. وكان الوشم مميزا للأنثى العازبة مقارنة بالأنثى المتزوجة على غرار وشوم الهنديات.وكان الوشم يستعمل قديما إبان التواجد الروماني في أرض تمازغا للتمييز بين الأحرار والعبيد والأرقاء والسجناء على شاكلة اليونانيين.يقول عبد الكبير الخطيبي في هذا الصدد:(والوشم،كامتلاك متعدد،أي مجرد جواز مرور أو جواز سفر،طلسم (طريقة لتقوية الذاكرة)،وقد كان في أفريقيا عبارة عن وسم يفرضه السيد على العبد.نشم العبد مثلما نشم الحيوان عادة.إنه أيضا بالنسبة للمحكومين بالأعمال الشاقة،على عهد الملكية الفرنسية،أو علامة للتمييز الخاصة ببعض فيالق الجيش المغربي قبل المرحلة الاستعمارية.) (٦).

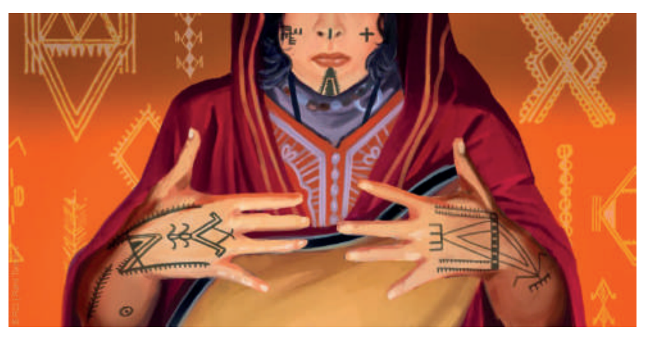
حين نقلت المرأة هذه الرموز والأشكال من الصناعات التقليدية إلى حياتها الخاصة.ومن الاشتغال على الصوف (الزرابي) والصلصال(الفخار) إلى الاشتغال على جسد ها الخاص،أخضعت هذا الأخير للوسم وإنتاج مجمل الدلالات التي تجعل منه نسقا ثقافيا.ينفلت من المراقبة الواعية (سلطة المجتمع الذكوري). ليتخذ شكل حدس معمم على أفراد المجموعة الثقافية الواحدة / القبيلة.ففي حالة هذه الصورة الثقافية / الوشم، نجد نوعا من التداخل بين الفردي و الجماعي.بحيث يجب التعامل مع هذه الرسومات استنادا إلى

سنن سرية ومعقدة في الوقت نفسه.لكونها سننا غير مكتوبة. لكنها لا ترتبط بالجانب العضوي الذي يحمل الوشم، بل وليدة التقاليد الاجتماعية والثقافية.لأن للوشم (كما هو الشأن مع أي سلوك ثقافي) جذور عضوية.إلا أن قوانينها والسنن الضمنية للإرساليات وردود الأفعال اتجاهها هي من صلب التقاليد الاجتماعية و الثقافية.إن التواصل الإنساني على هذا الأساس،لا يمكن حصره في تبادل لفظي فقط .تحركه قصدية صريحة يدرك فحواها طرفا الفعل الإبلاغي،بل بؤرته مجموع ما ينتمي إلى التجربة الإنسانية المودعة في ذات إنسانية لا تعي دائما تلك القواعد التي تتحكم في إنجازها(الوشم، رموزه و أشكاله) ومودعة في محيط هذه الذات أيضا(ما يعود إلى طريقة التعاطي مع الفضاء و الزمان و أشكال الوشم المختلفة).إنها الخلاصة التي استثمرها إدوارد توماس هال/ Edward.T.Hall إلى حدودها القصوى.وذلك من أجل الكشف عن الآليات الكامنة للعوالم الحسية التي ينتجها الجسد في تفاعله مع محيطه.لأن أنماط استعمال الوشم وتوظيفه،تكشف عن الاختلافات القائمة بين الثقافات و الشعوب.وهي مسألة تجسد كل أنماط التعبير التي تختصر أفعال الجسد وانفعالاته.وكل ما يحيط بالإنسان بشكل مباشر:الزمان الثقافي،الفضاء الذي يحدد الاتصال بين الأشخاص /Espace interpersonnel. إن هذا ما سماه هال لاحقا بالتواصل الحيزي.

٣ ــ الوشم و التواصل الحيزي

قام علماء الاتصال بإدراج مجموع رموز الوشم وغيره من العناصر غير اللسانية و الثقافية ضمن فعل التواصل.فكانوا بذلك يؤسسون لما يسميه هال /Hall لا حقا بالتواصل الحيزي/ Proxémique.إنه حقل معرفي جديد مؤداه أن الرموز التي يحملها الجسد تشكل فضاء دلاليا.يشير إلى دلالة ثقافية تضاف إلى رصيد الفرد ككائن متواصل ضمن الجماعة التي ينتمي إليها(٧). إن الوشم باعتباره قيمة رمزية ينتمي إلى الدائرة الثقافية(الحيز) التي تغطي الفعل التواصلي.لكن يختلف هذا الأخير في معناه باختلاف السياق الذي يتحقق ضمنه. لذلك فإن صيرورة فهم وتأويل رموز الوشم حالة دلالية تتحدد ضمن صيرورة ثقافية ذات حمولة سياقية واسعة.بهذا يمكن إدراج رموز الوشم في الثقافة الأمازيغية بصفة عامة ضمن نظرية التواصل الحيزي كما حدده إدوارد توماس هال.هذا الأخير الذي يعتبر الرموز التي يحملها الجسد فضاء دلاليا يقدم دلالة ثقافية تندرج في إطار/ ثقافة عام.يتجلى في هذا الإطار في ثقافة الإنسان بمنطقة الأطلسي المتوسط المغربي.إن جميع الرموز التي تفننت المرأة الأطلسية في رسمها،تكشف عن الآليات الكامنة للعوالم الحسية التي ينتجها الجسد في تفاعله مع محيطه.على الرغم من كونها سلوكيات غير لفظية،فإنها تبوح بالمستور في تلك الروح.كما تشكل قانوناً اجتماعياً ملازماً لمجموع طقوس هذه المنطقة:الأعراس، بلوغ الفتاة واكتمال جمالها،حالة الشعور بالألم،استعداد الفتاة للزواج،القدرة على تحمل أعباء الحياة الزوجية (يعادله تحمل وخز إبر الوشم). تحمل هذه المواد دلالات اجتماعية وثقافية داخل المجتمع الأمازيغي.بهذا تعددت مناطق وضع هذه الأوشام على جسد المرأة بالأطلس المتوسط :الجبين،الحاجبين ،الخد،الذقن، الكتف، الذراع،الكف،الصدر،النهدين،الفخذ،الر كبة،القدم،الساقين،الرقبة.إن توزيع هذه الأوشام يحمل دلالات عدة.نظرا لارتباط هذا عضو بوظائف ودلالات عدة. إن وشم الساق(العرقوب) واليدين مثلا،عبارة عن صياغة حدود الانتماء الثقافي للفضاء والزمان الأمازيغيين.أما وشم الجبين والصدغ،وكذا الأنف والخدان،فيحمل دلالة تزيينية وجمالية. وهذا ما نجده في الصور النمطية للعروس الأمازيغية بالأطلس المتوسط.بحيث يرتبط جمال الوجه بسواد العين وزرقة الوشم. حتى أصبحت هذا العبارة متداولة في المجتمع الأمازيغي:la fille aux yeux noir et aux tatouages bleus.بهذا فإن توزيع الوشم على الجسد،لم يكن اعتباطيا.بل لكل رسم دلالته ووظيفته الخاصة.إن علامة (+) التي يعتبرها البعض صليبا، ليست كذلك. إنها حرف تاء في الأبجدية الأمازيغية.رمز مستلهم من كلمة (تامطوت) بمعنى المرأة الناضجة عند أمازيغ الأطلس المتوسط. كما تعني المرأة عند كافة أمازيغ المغرب.أما وشم رمز عين الحجلة،فقد اعتبرته مارغريت كورتي كلارك (كاتبة وباحثة في الثقافات) رمزاً للجمال.فقد أشارت في هذا الصدد:(في الثقافة البربرية،الحجل يعتبر كطائر ذي جمال وحسن كبير.ما يجعله يرتبط بصفات الزوجة الجيدة.ويعتقد أيضاً أن عينيه الثاقبتين هما مراقب حذر ضد الخطر)(٨).نتبين ذلك من خلال الصورة أدناه:





أما علامة السهم التي توشم على الجزء العلوي من الذراع فهي تمثل ركاب سرج الحصان الذي يحمل قصة الفروسية و البطولة بالمنطقة. ليحتفظ جسدها بذاكرة جماعية لهذه البطولات. أما باقي الأوشام كسلسلة النقاط على الجبين ورمز الشمس على الخد،والخط المستقيم والأشكال النباتية والحيوانية وكذا الأشكال الخماسية والمتشابكة و تلك الرسوم على المعصمين،فقد استعملت للخصوبة والبلوغ.كما شكلت دلالات دينية ضد الحسد والأرواح الشريرة وجلب الحظ.بهذا يؤكد شورتز/ B.Chortez على أن كل تغيير في المظهر الجسمي له تأثير على سلوك الفرد (٩).لأن إدراك الفرد لذاته وجسمه،قد يكون مباشرا.كما يساهم المجتمع في ذلك من خلال ردود أفعاله.إن الفرد لا يمكن أن يعطي صورة لذاته إلا من خلال تصوره لذاته وعن الصورة التي يظن الآخر أنه يدركه من خلالها.مما يؤكد على أن الوشم عند المرأة الأمازيغية بالأطلس المتوسط ،نشاط تواصلي ثقافي مستقل.يتميز بآلياته الخاصة في الصياغة والاشتغال الدلالي.فقد اهتمت المرأة الأطلسية بالتدقيق في جزئيات بعض الأشكال التي تخص وشم اليد.لهذا استنسخت من الطبيعة بعض الرموز والأشكال التي تشبه في وحدتها بعض المقولات التناظرية التي توحي إلى الرصيد الرمزي الذي تعودت عليه في أشغالها الحرفية وإنجازاتها اليدوية وانشغالاتها العامة(١٠).وبهذا أوجدت المرأة الأطلسية،تفاوتا دقيقا في التمييز بين رموز العضو الجسدي الواحد.وهو ما أدى إلى خلق أشكال منفردة تناسب اليد اليمنى وأشكال أكثر ملائمة لليد اليسرى.بالإضافة إلى الأشكال الوشمية التصورية / Tatouages Pectoraux التي كانت تجود بها قريحة المرأة الأطلسية والتي تضاهي في جماليتها بعض التحف الفنية التي تشكل مستودعا للدلالة. لكونها ترتبط بتجارب إنسانية تشكل امتدادا للذاكرة الشعبية والثقافية والاجتماعية كما توضحه الأشكال الرمزية التالية :

إن الوشم باعتباره إنجازا رمزيا للمخيلة الثقافية / الجماعية لمجتمع معين،يجعل منه ممارسة دلالية إيحائية.تختلف عن أي عمل أو ممارسة أخرى نظرا لنزعتها نحو الاستقلالية والاكتفاء الذاتي. كما يتميز ببروز خصائصه الشكلية التي تتحول بدورها إلى ظاهرة لافتة للانتباه.ولعل هذا ما يجعل من فن الوشم، ممارسة غير عادية.لا يحيل بالضرورة على أي شيء خارجي.بقدر ما يتمحور حول مادته.ليؤكد من خلال ذلك كثافة المعنى والدلالة طورا.وغنى اللمسة الشعرية طورا آخر.وبهذا يمكن تحديد دلالات بعض رموز الوشم من خلال الجدول التالي:

رمز الوشم	الدلالة (حسب المرأة الأطلسية)
النخلة	شجرة الحياة/ السعادة
الثعبان	ضد العين / الحسد
الدبابة / العقرب	جلب الحظ السعيد
الدائرة / الشمس	الخصوبة / الحياة
الصليب	رمز العالم / الإنسانية
المثلث	رمز الأنوثة / الخصوبة
النقطة	الرخاء / الخصوبة

٤ـ الوشم من التجميل إلى الوقاية

على الرغم من كون اهتمامات أغلب الباحثين حول الوشم لدى المرأة الأمازيغية،قد انصبت على المستوى الرمزي و الدلالي وإبراز فتنة وسحر هذه المرأة،إلا أن البعض الأخر يؤكد على أن هذا الوشم يحمل قيمة سلوكية وثقافية تتوخى إبلاغ وقائع طقوسية عدة.وعلى رأسها القيمة العلاجية والوقائية / Valeur

Prophylactique.تتجلى هذه الأخيرة في أشكال الوشم المرسومة على الرقبة التي تحفظ وتقي من مرض السعلة / le goitre(الداء المنتشر بكثرة في أوساط النساء وبعض الرجال في المناطق الجبلية عامة).كما أن من القيم العلاجية التي تضاف إلى الماهية الوجودية لرموز الوشم ،قيمة الوقاية من العقم/ La stérilité التي تمثلها أشكال الوشم المرسومة على الوتد/ La cheville والعرقوب/Tendon d'Achille أو تلك التي توضع على الكتف/Epaule. بحيث تنتشر في قرى ومداشر عدة بجبال الأطلس المتوسط:أيت بوعزوز،أيت رحو، أيت باجي،أيت نوح،أيت بويشي،أيت عبي،الخ...وكلها ترتبط بقبائل زايان المعروفة بالأطلس المتوسط المغربي. تمتد الإحالة الرمزية للوشم باعتباره محددا وقائيا،لتغطي مجالات أخرى داخل الحدود الثقافية لمجموع هذه القبائل الأطلسية.لتشمل بذلك الحماية من بعض الأمراض كالخلع/ La foulure.هذه الأخيرة التي يحققها الوشم الذي يتخذ علامة على المعصم/Poignet. أو التخفيف من بعض آلام العيون.إنها القيمة الكاملة في الوشم الذي يغطي قوس حاجب العين L'arcade sourcilière/(١١). بهذا نستشف القوة الرمزية و الإيحائية للوشم في جل رموزه الخاصة بالوجه.إذ على الرغم من بساطها وتجلياتها في شكل صليب صغير أو خطوط مستقيمة أو دوائر على الجبهة والخدين والذقن،إلا أن لها دلالات عميقة في المجتمع الأمازيغي.تتعلق أساسا بإنتاج وحدات دلالية مرتبطة بسياقات ثقافية وأسطورية(طرد الأرواح الشريرية، جلب السعادة، تحقيق الاستقرار الأسري.

تركــــيــب

يعد الوشم إحدى المكونات الجوهرية للثقافة الشعبية الأمازيغية. لكونه يرتبط بممارسات متجذرة في حياة الشعوب العريقة شأن القبائل الأمازيغية.وهو بهذا يتجاوز الرموز البسيطة.ليحمل دلالات وأبعاد ثقافية عدة. كما يتقاطع مع باقي الممارسات الثقافات الأخرى.وعلى الرغم من تفرده بفضاء تجلياته.بحيث يأخذ من الجسد فضاء للتدوين والكتابة ولوحة للرسم والخط ،فإن تنوع الدراسات التي تناولت تقاليد الوشم وطقوسه،قد اختلفت في تحديد أبعاده ومدلولاته.لكن رموز الوشم بشكل علم قد رسمت حدود الهوية وعتبة الانتماء الاجتماعي والثقافي.كما شكلت ميسما للحفاظ على الذات من الضياع بين ذوات أخرى.

الهوامـــش

١. الخوري (فؤاد إسحاق)، إيديولوجيا الجسد: رموزية الطهارة والنجاسة،ط١، دار الساقي، بيروت، ١٩٩٧، الصفحة: ٤. M.Merleau-Ponty، Phénoménologie de la perception,1ère éd، Gallimard، paris,1996، pp : 414 et415.

٢. ـ أنظر كذلك:العيادي (عبد العزيز)،مسألة الحرية ووظيفة المعنى في فلسفة موريس مرلو- بونتي،ط ١، دار صامد للنشر، تونس، ٢٠٠٤، الصفحة : ٢١٤.

٣. خريفي(صالحة)، الرموز الأمازيغية في شمال إفريقيا، مجلة الثقافة، (وزارة الثقافة الجزائرية)، العدد ١٢،٢٠٠٧،الصفحة: ١٣١.

٤. الدوحي (موسى)، الوشم: دراسة ثقافية اجتماعية، مجلة: التراث الشعبي، العدد ١١، ١٩٨، الجاحظ للنشر، بيروت ،الصفحة :٦٢.

٥. دريدا (جاك)،الصوت والظاهرة،ترجمة: فتحي إنقزو، ط١،المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء/ المغرب،٢٠٠٥، الصفحة: ٩٨.

٦. خريفي(صالحة)،الرموز الأمازيغية في شمال إفريقيا (مرجع سابق)، الصفحة : ٢١٠. Edward Hall، Le language silencieux، éd، seuil، Paris، 1959، p: 209.

٧. الجطاري (بلقاسم)، الوشم كظاهرة سميوطيقية في الثقافة الأمازيغية،منشورات كلية الآداب، وجدة، المغرب، ٢٠٠٠، الصفحة : ٧٣.

٨. نقلا عن : خريفي(صالحة)،الرموز الأمازيغية في شمال إفريقيا،مجلة الثقافة ،(وزارة الثقافة الجزائرية)، العدد ١٢،٢٠٠٧، الصفحة:٨٦.

٩. George Germain، Recueil، d'énigme Berbères، éd، Seuil، Paris,1987,P:31. (11) Jacques Servier، Les rites du tatouage berbères، éd، dunod ,Paris، 1980، p: 106

١٠. Voir aussi : René Virgier، la femme kabyle et le tatouage، éd، dunod ,Paris,1984، P: 307 .

عرس الشهيـد وطقوس الوداع في الأغنية الشعبية الفلسطينية

عباس عبد الحليم عباس*

صورة الشهيد في الأغنية الشعبية الفلسطينية: تجلياتها ودورها التحريضي

الشعر الشعبي « لا يقل شأنا عن الشعر الفصيح في إلهاب المشاعر الوطنية والقومية، وفي تعبئة النفوس، لأن الكلمة تفعل أكثر من فعل النار، وتستطيع أن تخترق الحصار، فإلى جانب الشعر الفصيح ظلّ الشعر الشعبي قلعة المقاومة التي لا تهدم » لذا عمدت الفرق الشعبية لغناء هذه الأشعار، وتقديمها في احتفالات ومناسبات وطنية ودينية مختلفة، مباشرة وجها لوجه، أو عبر القنوات الفضائية، ومقاطع الـ يوتيوب، ووسائل التواصل الاجتماعي أو أثير الإذاعات، أو المصادر المكتوبة.

الشهيد العريس

طقوس الدم والحناء

أغنية (جابوا الشهيد) من أشهر النصوص الغنائية الشعبية في فلسطين، وأكثرها شيوعا، وبالرغم من إمكانية تصنيف هذه الأغنية في باب ما يعرف (بالبكائيات) حسب باحثي التراث الشعبي إلا أنها تمثل نموذجاً لما يعرف في الدراسات الشعبية «بالطقس (Rite) الذي يمثل (عادة شعبية) لدى جماعة معينة من الناس» (٣٤) ونعني بذلك إدخال الشهيد (الميت) على أهله ليلقوا عليه نظرة الوداع الأخير، كما في قصيدة الشاعر الكبير صلاح الدين الحسيني الشهير(أبوصادق):

جابوا الشهيد .... جابوه / جابوا العريس ... جابوه / يا فرحة إمه ..... وأبوه / بزغرودة بالله حيّوه / بعلم الثورة جابوه / يا فرحة إمه ..... وأبوه

وهي نظرة، برغم ما في مطلع الأغنية من حزن وبكاء وألم، غير أنها تعكس اللاوعي الجمعي بخصوص المزج بين (صورتي الشهيد/ والعريس) كما يظهر، لدرجة أنّ النساء يطلقن (الزغاريد) عند دخول نعش الشهيد، وخروجه من منزل أهله. وهي نفسها الزغاريد التي يُزف بها العريس يوم عرسه؛ ذلك أنّ هذا الشهيد ليس ميتاً، بل هو حيّ في الأرض ذكراً وبطولة ورمزاً، وفي السماء روحاً وكرامة وجزاءً كما أشار النص القرآني، ولعل شعرنا الشعبي أكثر إبرازاً من شعرنا الرسمي لاحتفالية الوداع هذه، « فقليلة هي القصائد التي سارت في مشاهد الوداع / الجنازات، التي تتحول إلى مواكب حزن، وأناشيد، وفرح، وبهجة، تلك الساعة التي يحمل الناس فيها ميتاً إلى ضريح في مقبرة، بل يودّعون شهيداً حياً عند ربّه، يحملونه كما هو في لحظة استشهاده»

فهذا الشوق للشهادة والفرح بنيلها هو السبب في تحويل الشهادة إلى عرس، والشهيد إلى عريس، والبكاء والنحيب إلى (زغاريد) كما في أغنية (زغردي يام الشهيد) :

زغردي يام الشهيد...وزغردي/زغردي يام الشهيد... وزغردي/زيّني فخر الأصايل بالودع/وازرعي الحنا على /الصدر الندي/واربطي العصبه على كل الوجع.

ودعوة الأم لأن تزغرد لا تأتي فقط من قبل الأقارب والجماهير، بل إن هذه الدعوة تبدو أشد قوة حينما تنبع من الشهيد نفسه، الذي يؤكد لها بهذه الدعوة أنه لا يزال حيا، بل عريسا أيضا :

زغردي يما ..زغردي يما / وزيّني الساحة ليوم العرس / وإن جيتك يما شهيد / قولي لاخواتي اليوم عيد / أحلى زفة وأحلى عرس.

وهذا الخلط العاطفي تقوم الأغنية الشعبية بتكريسه كمعادل للتخاذل والتقصير العربي تجاه نصرة شهداء الأمة والانتقام لهم، لذا ينادي أحد مقاطع الأغنية نفسها:

زغردي يا ام الشهيد وزغردي / وانشري منديل عرسه والغضب / ضمي على الصدر الصغار وشددي / نادي بعالي الصوت اوف يا عرب.

ولا شك أنّ تكرار البيت اللازمة (نادي بعالي الصوت اوف يا عرب) يعكس هذه الحيرة، وهذا النداء والاستغاثة بأمة العرب، كي لا تتخلى عن دورها وواجبها. ولعل رمزية مشهد العرس في

* باحث أكاديمي أردني

صورة الشهيد في الأغنية الشعبية تنسجم مع هذا الاتجاه؛ لأن العرس بحد ذاته دعوة للتجمهر والدعم والمناصرة في سياقه الاجتماعي.

ولتأكيد هذا التمازج بين طقسية العرس والشهادة، تشير نصوص غنائية شعبية أخرى إلى التماهي بين حمرة (الحناء) الذي يستخدم في طقس العرس، وحمرة دم الشهيد الذي يسقط في رحى معركة المقاومة والتحرير، مثلما نجد في أغنية (شيّعوا لولاد عمو يجوله)

يا لالا ويا لالا هاتوا الحنِا / ووليدك يا خاله بدموا اتحنا.

الشهيد رمز التحريض وآيقونة التحرير

الأغنية الشعبية تؤكد أنّ الشهيد محرّك ومحفزّ للهمّة والبطولة، وهو وقود الثورة، ودرب الحرية والكرامة:

بعَلَم الثورة .... لفّوه / يا تراب الحرية .... ضُمّه / يا أخوانه للثورة ... انضموا / بزغرودة .... يالله حيّوه .

فهذه القيمة التحريضية للشهيد تبرز كوظيفة من وظائف الفن الشعبي المنتج عبر الأغنية الشعبية (فعلم الثورة، وتراب الحرية، ودعوة الإخوة للانضمام للثوار) نتاج حقيقي لمعنى الشهادة كما تصوره الأغنية وتقدمه للجمهور:

يا يوم القسطل يوم السواد / يوم استشهد زعيم بلادي / والله ما فوتك يافا يا بلادي / لو قطّعوني لحم في صحونا.

إن أسلوب التثوير في بكائية القتيل / الشهيد يعتمد على تثوير الرجال، وحثّهم على الأخذ بالثأر، وهو حث يحمل طابع القداسة خاصة حين يكون هذا الحثّ، ليس مجرد محاولة انتقام لشخص أو أخذاً بثأره، وإنما هو دفاع عن وطن، وحمى مستباح.

لذا عدّت الأغنية الشعبية الشهيد معلّما للأجيال، يرسم لهم دربهم:

يا ويلهم من دمع إمك إن بكت / النار تصبح أف نارا / علمْتنا أن الشهادة دربنا / وعدوّنا من خوفه يتدارى.

وبطبيعة الحال تستجيب الجماهير لهذا المعلم، ويبقى عصيا على النسيان:

جينا وجينا وجينالك /بقلوبنا النار/وما ننسى شهدا الثورة / ودم الأحرار.

ومن الأغاني الشعبية المشهورة في التراث والفلكلور الفلسطيني، من تراث (الدلعونا) الذي يتحدث عن الشهيد الفلسطيني أغنية (من سجن عكا طلعت جنازة ...) ولم تكن الأغنية الشعبية وحدها هي التي خلّدت هؤلاء الشهداء حسب، فقد نظم شاعر فلسطين إبراهيم طوقان قصيدة يرثى بها الأبطال الثلاثة ويمّجد جهادهم ونضالهم، ثم تحولت إلى أغنية شعبية، والتي تغنّت ببطولة هؤلاء الشهداء، وجعلتهم رمزاً للتضحية والشهادة في سبيل تحرير الوطن، تغنّت بها (فرقة العاشقين) التي ألهبت الوجدان الشعبي والرسمي، العربي والعالمي، بأغانيها الشعبية الملتزمة، وتعد هذه الأغنية إحدى ملاحم تراث (الدلعونا) الفلسطيني:

كانوا ثلاثة رجال تسابقوا ع الموت/أقدامهم عليت فوق رقبة الجلاد/وصاروا مثل يا خال /وصاروا مثل يا خال /بطول وعرض البلاد/يا عين يا عين يا عين /يا عين يا عين ياها يا عين.

وبطبيعة الحال تبحث الأغنية الشعبية عن معنى الخلود للشهيد فتجد أن (المثل) هو أنسب فكرة تسقطها على الشهيد؛ لأن الأمثال خالدة في ضمائر الأمم والشعوب، وفي ذاكرتها على مدى الأزمان، وهذا ما يمنح الشهداء صفتهم الشعبية، لا النخبوية:

نهوى ظلام السجن كرمالك /يا أرض يومن تندهي تبيّن رجالك.

فالتسابق على الموت والتضحية هو امتداد لتراث الشهادة في الإسلام، حيث وجدنا نماذج عديدة لهذا التسابق بين الصحابة ذكرها تاريخ الغزوات والفتوحات. وتأتي اللازمة (ياعين ... ياعين) متفردة عن لوازم موسيقية وإيقاعية معروفة في الأغنية الشعبية الفلسطينية، فبرغم أن المقطع يصلح أن يختم بـ (على دلعونا ...) إلا أن الأغنية اختارت لازمة مختلفة ومتميّزة .. فضلاً عن أن صورة العين تمثل (الشاهد) وتمثل (الدمع والبكاء) في حالي الفرح والحزن معاً، فالشهادة فرح من جانب، وحزن من جانب آخر:

وجازي عليهم يا شعبي جازي /المندوب السامي وربعه عموماً /ومن سجن عكا وطلعت جنازة /محمد جمجوم، وفؤاد حجازي /محمد جمجوم ومع عطا الزيري/فؤاد حجازي عز الذخيرة /انظر المقدر والمقاديري/ بأحكام الظالم تا يعدمونا /ويقول حجازي أنا أولكم /ما نهاب الردى ولا المنونا.

مع أن هذا التسابق، والبحث عن الأولية هو في حدّ ذاته سعي للشهادة وما للشهيد من أجر ومكانة، إلا أن في التسابق نفسه نظرة إنسانية بشرية تتضح من خلال رغبة من يسبق للشهادة في تجنب الحزن والبكاء على زملائه، لذا أراد الموت قبلهم:

أمي الحنوني بالصوت تنادي / ضاقت عليها كل البلادِ / نادوا فؤاد ومهجة فؤادي / قبل نتفرق تا يودعونا / تنده ع عطا من ورا الباب / وقفت تستنظر منو الجواب / عطا يا عطا زين الشباب / تهجم عالعسكر ولا تهابونا.

ومن جانب آخر فإنّ بناء هذه الأغنية الشعبية بناء متداخل يمزج بين (الشعري والقصصي والدرامي) مما يمنح النص توتراً وتصاعداً يتناسب وحجم القيمة الاجتماعية والدينية والوطنية لفعل الشهادة وقيمة الشهيد.

هذا الأدب الذي ترك « بصمته الفاعلة والمؤثرة في مقاومة الاحتلال ..وتمحور حول الأرض وحمايتها، والثبات فيها، وركّز على الجذور والامتدادات التاريخية، وعلى الشخصية الوطنية الفلسطينية، وإبراز كل ملامحها المجابهة القادرة على صياغة الفعل المقاوم « هذا الفعل الذي يريد الأدب المقاوم بكافة أشكاله أن يثيره من خلال آليات كثيرة، كما تفعل الأغنية الشعبية في ذكر (السجن) (والجنازة) وهو نوع من استحضار المأساة بكليتها، مما يحرّض الشعب ويحرّك مشاعره، ويجيّش العواطف للثورة والتحدي والانتقام، وهذه هي الوظيفة الأساسية للأغنية الشعبية الثورية، التي كان لها الدور الكبير في إطلاق شرارة ثورة ١٩٣٦م بفلسطين المحتلة، وثورات الانتفاضة الفلسطينية المباركة فيما بعد.

وإذا كان الشهيد في الضمير الجمعي، وفي الذاكرة الشعبية بطلاً وفارساً، كما صوّرته الأغنية الشعبية، فهو في الأغنية الشعبية نفسها معلّم أجيال، وعامل أساسي من عوامل النصر والتحرير، ومنارة نضالية تضيء الدرب ؛ لأنه حيّ في الذاكرة والضمائر والقلوب، ودمه دَين في أعناق الأجيال، وهو ما نلمسه في عدد كبير من الأغاني الشعبية الفلسطينية، وفي مقدمتها أغنية (رجع الخيّ) التي اشتهر بها (سميح شقير) وفرقته الشعبية:

يا يا شوقي يا طّلاته/يا ما حلفنا بحياته/يا شوقي يا طلاّته /يا ما حلفنا بحياته/واللي ضحّى بدماته.

بقلوبنا حي /هيّ ... هيّ ... هيّ /ورجع الخيّ يا عين لا تدمعي له /فوق كتاف رفقاته ومحبينه.

يا يمّه زغردي له /وها الشهيد دماته دين علينا /هيّ ... هيّ ... هيّ.

وهذه قيمة ثورية تحريضية أساسية تقدمها الأغنية الشعبية لأبناء الوطن، ويمثلها الحدث الاستشهادي برمّته؛ لأن الشهادة ليست حدثاً فردياً، وإنما هو نهج وطريق ومسلك، فالصغار والكبار دلالة على الفعل التثويري والتحريضي الذي يضعه حدث الاستشهاد والشهداء، فنهاية الشهيد هي بداية لشهيد آخر، واستمرار لمسيرة الشهادة عبر الأجيال، وصياغة لمفهوم جماهيري عام للشهادة (شعب الشهدا).كما تصوره الأغاني الشعبية:

اسمع اسمع .. /لا، لا......../شعب الشهدا .. لا، ما بيركع

فالشهيد ملهم ومعلم للشعوب، وكلما قدمت الأمة مزيداً من الشهداء، كلما صارت الشهادة درباً وثقافة، تتوارثها الأمة جيلاً بعد جيل:

شعب الشهدا لا، ما بيركع/أقسمنا صغار كبار/لنخلي الغاضب يركع ./اسمع .. اسمع/اسمع اسمع.

وتتسم اللغة هنا بقوة الموقف والتعبير، من خلال الإيقاع وصيغة الفعل (الأمر) فضلاً عن استخدام القسم (أقسمنا صغار كبار) كل ذلك يوظف لغاية تحريضية اتسمت بها قصيدة الشهيد

الشهادة : دراما الحدث والبناء الحكائي

تتضمن الأغنية الشعبية عن الشهيد مقاطع درامية حوارية وحكائية دوما، وهي تحمل دلالة واضحة على استمرارية حياة الشهيد .. ووجوده الحي بين أهله ورفاقه، وأن الجميع في خطاب متواصل معه، تحية وسلاما ورغبة في الذهاب إليه :

نضال استشهد لو شفته ولاقيتُه /سلّملي يامّة ع أخوك ال حبيتُه/شرف الشهادة من ربي أتمنيتُه/حتى يا يمّه أجي له /وأجي لك..........

ومخاطبة الشهيد لأمه واستحضارها، يمثل جانبا من هذه الدرامية التي تعكس بعدا مسرحيا يضعنا أمام مشهد دال لحوارية مؤثرة بين الشهيد وأمه، يتقاطع معهما صوت الجماهير :

يمّة افتحي الابواب/وزغردي يمّه/جيتك ودمي سال/نعشي زهر أحمر/يا ام الشهيد ونادينا /الأرض طلبت ورضينا .

ولا شك أن البناء الحكائي لهذه الأغنية يمنحها عنصراً تشويقياً إضافة للغاية التربوية التعبوية كما يرى نمر سرحان وما تحمله أغاني الشهادة والشهيد من جوانب التقدير والاحترام في إطار التلقي، وهذا البناء يتبّدى جلياً في مطلع الأغنية الواردة سابقا :

كانوا ثلاثة رجال/إتسابقوا عَ الموت /أقدامهم عِليت فوق رقبة الجلاد

والمطلع يركزّ – أيضاً – على نموذج البطولة والعظمة لفعل الشهادة، وإجلالها وتقديرها، فأقدام الشهداء أعلى من رقاب الجلادين، فالشهيد عملاق (معنوياً وماديا) وهو ما يعكس المفهوم الجمعي لحجم الشهيد وحجم تضحيته، ولا شك أنّ صورة العلو والارتفاع صورة أصلية في ضمير الأمة، ويمكن تسميتها (بالنموذج)، ومثلها ما نجده في أغان شعبية أخرى مثل:

يللي جبينك عالي عالي/وجُوّا قلوبنا غالي غالي/تسلم طلقات الحرية /تسلملي تسلم على طول /يللي بحب بلادك مشغول.

كما ارتبط هذا العلو بمعنى آخر ذي علاقة، وهو الصعود إلى الأعلى يقول الشاعر:

هو لم يمت/لم يقتلوا فيه الحياة /الآن يصعد مرة أخرى / على فرس الحنين/بيديه يبتهل الفرح /للشمس والفجر الجديد وللحياة .

أم الشهيد .. دراما الوداع

الشهداء يتسابقون للتضحية بالروح من أجل الوطن وهو ما تكرره الأغنية الشعبية بأسلوب ممسرح معتمد على الحوار، وظهور أصوات الشهداء :

ويقول محمد أنا أوّلكم /خوفي يا عطا أشرب حسرتكم / ويقول حجازي أنا أولكم /ما نهاب الردى ولا المنونا.

ويزداد اعتماد الأغنية الشعبية على العناصر الدرامية في موضوع الشهيد من خلال استحضار (صورة الأم) التي تنادي ولدها، فلذة كبدها، لا لتثنيه عمّا أقدم عليه، إنما لتحظى بلحظة وداعه:

أمي الحنونة بالصوت تنادي

ضاقت عليها كلّ البلادي

نادوا فؤاد ومهجة فؤادي

قبل نفترق تا يودعونا

ولا شك أن لحظة وداع الشهيد في الأغنية الشعبية تمثّل لحظة تثوير جماهيري وإضافة إنسانية تحدد فرقاً جوهرياً بين (موت الشهادة) (والموت الطبيعي)، إذ ترمز هذه اللحظة إلى استشعار جمعي بالنُّبل الإنساني الذي يمثله الشهيد بصفته كائناً مغايراً، ولا ينبغي أن يرحل دون الإمساك بهذا الزمن الجوهري الذي يعني الكثير لأم الشهيد وأخوته وأبناء وطنه، زمن أو (لحظة الوداع) حيث يتمنى كل هؤلاء رؤية الشهيد في هذه اللحظة ليمتّعوا ناظرهم بنور جماله، كما في أغنية (شيّعوه لولاد عموا ...) التي تؤديها المغنية الفلسطينية (ميس شلش) وفرقتها الشعبية:

ورّونا هالشهيد

تنشوف حلاته

تنشوف بياض وجهه

يا سود عيوناته

ويا حلالي ... ويا مالي

وفي أحيان أخرى يكون الوداع مطلوباً من الطرفين (الشهيد لأمه / والأم لابنها) كما في أغنية (هِيْ يا محمد) :

هِيْ يا محمد، ودّع إمك /لا تخليها تحمل همّك /حِبّ إيدها ... خذها بحضنك /هذي آخر مرّة تشمك/ ودّعتك يامّة، وما مَصعب رحيلك /يا مهجة قلبي ... من قلبي بدعيلك ..

وهكذا فإن صورة (الأم) واحدة من المكونات الأساسية للأغنية الشعبية الفلسطينية التي تتناول الشهادة والشهيد موضوعاً لها. وفي فن (الدلعونا) نجد أغنية الشهداء الثلاثة التي مرّت بنا سابقاً تعزز هذا التصور في إبراز فيض المشاعر والعواطف بين الشهيد وأمه:

أمي الحنونة بالسجن تنادي/ضاقت عليها كل البلاد/نادوا فؤاد ومهجة فؤادي/قبل نتفرق تا يودعونا.

تداخل بعض أنواع التراث الشعبي في نداءات الباعة

محمد ناسمي*

يتميز التراث الشعبي بضمه مواضيع وفروع متعددة، وإن كانت أغلب البحوث والدراسات تحاول التخصص في موضوع معين مثل الحكاية الشعبية، الأغنية الشعبية...، إلا أن هذا لم يمنع من وجود تداخل وترابط بين فروع التراث الشعبي المختلفة، والتي أصبحت معالمها تتضح اليوم أكثر من أي وقت آخر، فنداءات الباعة التي هي موضوع هذه الدراسة رغم أنها تصنف ضمن الأدب الشعبي فهي تنسج علاقات متعددة مع باقي أشكال التراث الشعبي ما يترتب عنه من تكامل فيما بينها، ويبدو أن لا مستقبل للدراسات في التراث الشعبي دون إدراك لأهمية هذه العلاقات البينية بين ميادينه.

إن المتأمل في نداءات الباعة التي يوظفها الباعة للترويج والدعاية بها لسلعهم، يكتشف تعددا وتنوعا في أشكال صياغتها، وعدم جمودها وتصلبها في نمط واحد، نظرا لتداخلها وتأثرها بأنواع أخرى من التراث الشعبي لدرجة تتلاشى معها الحدود والضوابط بين نداءات الباعة وهذه الأنواع التراثية مثل؛ (الأمثال الشعبية، الحكاية الشعبية، الفكاهة الشعبية...)، وهو ما تحاول هذه الدراسة الكشف عنه عبر تحديد درجة التداخل بين نداءات الباعة وهذه الأنواع من التراث الشعبي والوقوف على حجم العلاقات التي تنسجها معها.

بين نداءات الباعة والمثل

حاولت جميع التعاريف التي قدمت للأمثال التركيز على خصائصها، وأهمها: إيجاز اللفظ من خلال سهولة ألفاظها وقصر جملها حتى يسهل حفظها، والجمالية في التعبير فهي نهاية البلاغة وهو ما يزيد الكلام وضوحا وجمالا، إضافة إلى إصابة المعنى، ويقول ابن المقفع في ذلك «إذا جعل الكلام مثلا، كان أوضح للمنطق وآنق للسمع وأوسع لشعوب الحديث»١، وهذه الخصائص نجدها لا تقتصر على الأمثال وحدها «وإنما تتعداها إلى أشكال أدبية أخرى»٢، ومنها نداءات الباعة والتي يشترط فيها كي تعتبر من الأدب الشعبي أن تتوفر فيها البلاغة والإجادة وطلاوة الأسلوب كما ذكر في ذلك رشدي صالح، إضافة إلى خاصية الإيجاز في اللفظ، وهو ما جعلنا نلتمسه في مجموعة من نداءات الباعة التي يجري استعمالها في الأسواق الشعبية، كما توضحه النماذج التالية:

١. وبالي قبل ما يسالي (الباعة المتجولين عامة).

٢. الريكالوا الريكالوا الغلا والوا (الباعة المتجولين عامة).

٣. الريباخا الريباخا (الباعة المتجولين عامة).

٤. سلعة الشمال بلا ثمان والمرأة (بائع المنتوجات المهربة من مدينة سبتة).

٥. روني وخلطي وشفري والى حصلتي تخلصي (بائع الملابس المستعملة).

٦. واش هاذا رخا ولا دوخا (الباعة المتجولين عامة).

٧. وموسكا بنان آ حنان (بائع الموز).

٨. ماكلة ودوا (بائع الرمان).

٩. وكول عادا كول (بائع الفواكه).

١٠. والموس عاد الفلوس (بائع البطيخ).

١١. شيشاوة الما والحلاوة (بائع البطيخ).

١٢. وخوخة ولوزة (بائع الخوخ).

١٣. واا عامرة وثامرة (بائع الجلبان).

١٤. واكيلوا على كيلو أو ليبغيتوا نديروا (بائع الخضر).

١٥. وسخون أو فيه الكامون (بائع خبز الشعير).

١٦. وديال دابا وديال دابا (بائع الحلويات).

١٧. والحلاويات آلعيالات (بائع الحلويات).٣

* باحث في توثيق التراث الشعبي/ المغرب

وإذا كانت الأمثال الشعبية تعرف تعددا وتنوعا في مواردها، الذي منه «ما هو مقتبس في معناه من آية من القرآن الكريم، أو الحديث النبوي الشريف، أو المثل الفصيح، أو ما هو محرف في لفظه من المثل الفصيح أيضا، كما أن منه ما يعتمد في معناه على أحداث تاريخية واجتماعية معينة»٤، فإن التقارب الذي رأينا بين الأمثال الشعبية ونداءات الباعة جعل منها أن تكون موردا من موارد الأمثال الشعبية المغربية، وبذلك تضرب في حالات ومواقف متجددة، وهو ما يفسر شيوع وذيوع عددا من نداءات الباعة بين الناس، وتوسلهم بها كأمثال شعبية.

بين نداءات الباعة والحكاية الشعبية

«بسم الله توكلنا على الله البايع يربح والشاري يربح، من صلى على الأمير الزعيم حتى هو يربح، آشرفا الزينين غادي نتكلمو معكم آ سيدي على واحد السبعة القاضيات، هاد السبعة القاضيات كاينين عند المغاربة كاملين آ جماعة، وهاد السبعة القاضيات آ سيدي غادي نتكلمو فيها معكم إذا خلصتونا برحمة الوالدين (يرد الحاضرين: بالله يرحم بها الوالدين)، آ سمع آسمع وهيا لي قالك آ سيدي ما كاينش الدوا ما كينش العشاب في البلاد كاين آبني عمي، آييه لي بغا يدير الوقاية وبغا يداوي الذات ديالوا، من هاد السبعة القضيات كاين واحد القضية تيتشكا منها بزاف الناس وهي البرودة، اللي تيتشكا منها بزاف البشر يرزقنا ويرزقكم السلامة ديال الله، كاين اللي عندو خمسة السنوات كيصلي جالس، وكاين اللي عندو خمسة السنوات ما يقدرش يمشي طريق بعيدة إييه كيبغي يمشي للحانوت يضرب زوج خطوات يجلس نص ساعة، وليني هاد القضية خرجو ليها واحد الباكية الاسم ديالها، آشنو هو الاسم ديالها هو (الوفيرا)، وليني هاد الوفيرا هي مصنوعة من واحد العشبة فين تتنوض هاد العشبة يا بني عمي تتنوض في إقليم ديال الصحراء، ولكن هاد العشبة منين تتنوض في إقليم ديال الصحراء آش تديرو ليها آ جماعة، تشدوها هادوك صحراوا تبيعوها للكيلو إييه تبيعوها للكيلو، تيجمعها شي واحد وتديها للدول الأوربية، تخرجو منها هاد البومادا، هاد البومادا آبني عمي صالحة مية بالمية لهديك القضية ديال البرودة، دابا كاع لي فيه البرودة هناه الله دابا، الفتوح ديالها قليل ونفعها كثير آ جماعة، لي بغا شي باكية يعطيني عشرة دريهمات براكة عليكم، واللي داها وحطها في الدار، بحال لعندو طبيب في الدار»٥.

مما يسترعي الاهتمام في هذا النوع من نداءات الباعة هو تعدد العناصر المشتركة بينه وبين الحكاية الشعبية، والتي تتضح معالمها في عدة مستويات.

فالباعة المتجولون مثل (العشابة، وممتهني الطب الشعبي...) الذين يعتمدون على هذا النوع من النداءات تجدهم يتقاسمون نفس فضاءات وأماكن العرض، التي يمارس فيها الحكواتيون فن الحلقة؛ كالأسواق الأسبوعية، والساحات العمومية، وفضاءات مواسم الأولياء...، ونجد أثناء عرض سلعهم يتحلق الزبائن حولهم على شكل دائرة مغلقة، يتوسطها هنا البائع الذي يقوم بالدعاية لسلعته وإشهارها باختلاق حكاية مستعينا في ذلك بعدة إكسيسورات (صور لأعضاء بشرية، صور لحالات متقدمة من المرض، عينات نباتية وحيوانية...)، لإعداد وتهيئة نفسية الزبائن أكثر لسلعته، كما يمكن أن يقوم بتجارب على أحد مرافقيه أو شخص ينتخب من المتفرجين لتكسير رتابة السرد، ومن جهة أخرى لكسب الثقة أكثر في سلعته، ويظهر أن هذا الشكل من نداءات الباعة يتجاوز هنا حدود الإشهار إلى السرد والتمثيل.

إن استجلاء العلاقة بين الحكاية الشعبية ونداءات الباعة لا تتوقف عند مستوى الشكل وإنما تتعداه إلى النص، وأول ما يشد انتباهنا في المشترك بين النصين هو الافتتاحية التي تتميز بها الحكاية الشعبية، والتي «استطاعت أن تفرض ذاتها وتتحول إلى تقليد فني إلتزم به السرد العربي القديم عالما كان أو شعبيا»٦، ولم يشذ عنها أيضا هذا النوع من نداءات الباعة حيث نجد أول ما يفتتح به البائع جملة قصيرة ونمطية (بسم الله توكلنا على الله البايع يربح والشاري يربح، من صلى على الأمير الزعيم حتى هو تربح)، كما لم يتم إغفال الاختتامية التي هي الأخرى تتميز بها الحكاية الشعبية، وتؤدي لها عدة وظائف أهمها الإعلان عن نهاية الحكي، لكن الاختتامية هنا يحاول البائع من خلالها إغراء الزبائن بعرض ثمن سلعته الزهيد وإظهار منافعها المتعددة والكثيرة، (الفتوح ديالها قليل ومنافعها كثيرة آ جماعة، لي بغا شي باكية يعطيني عشرة دريهمات براكة عليكم، واللي داها وحطها في الدار، بحال لعندو طبيب في الدار).

وبين الافتتاحية والاختتامية يسرد البائع حكاية إطارية عن عدد من الأشخاص الذين يعانون من مرض الروماتيزم، وتشكل حالاتهم مراحل متقدمة من المرض، بعدها تتفرع عنها حكاية

فرعية تدور حول كيفية العلاج من خلال مرهم (الوفيرا)، والحكي عن أصل هذا المرهم وكيفية ومراحل تصنيعه.

بين نداءات الباعة والفكاهة الشعبية

يحاول عدد من الباعة المتمتعين بحس فكاهي التسويق لبضاعتهم بالضحك والابتسامة والسخرية، مدركين في ذلك أن ما يمكن بيعه وتسويقه عبر مواقف فكاهية أكثر ما يمكن بيعه بالجد والصرامة، وهو ما يجد فيه هؤلاء الباعة راحة البال والاستمتاع بتجارتهم، ومن جهة أخرى ربط نوع من الثقة والألفة والاطمئنان بينهم وبين زبائنهم، و«ممارسة التحكم في سلوك[هؤلاء الزبائن] عن طريق السخرية مثلا أو عن طريق الاهتمام، وإزالة الخوف، والتشجيع من خلال تجاوز الرسميات»٧ بهدف الدفع إلى القيام بعملية الشراء.

فتكون لهم بذلك القدرة على إبداع نداءات ذات صبغة فكاهية لإشهار سلعهم ودعاية لها، وتتعدد نماذج هذا الشكل من النداءات، ومنها نداء يستعمله بائع الشكولاطة في حافلات النقل العمومي مثلا :

- من يأكل الشكولاطة، من يقرمش أسنانه.
- خوذوا الشوكلاط اللي تزيد في العمر، وتطول في الشعر، وتزيد في النظر.
- خوذوا الشوكلاط وحدة بعشرة (ريال) وثلاثة بدرهم.

عند عدم رغبة الزبائن في الشراء

صافي مابغيتوش تشريو شكولاط حتى أنا صافي أنقلب مها طلبة، منين نبغيو نترزقو الله ما تبغيوش تشريو، منين نقلبوها طلبة لا آوليدي سير دير بيعة وشرية، حتى أنا دابا آ نقلبها طلبة، دابا آ تشريو ولا لا، [في حالة من المزاح مع الزبائن من ركاب الحافلة].٨

ويظهر أن هذا النوع من نداءات الباعة هو شديد الارتباط بشخصية البائع، الذي يجب أن يتمتع بالقدرة على الإضحاك وخلق التسلية، وانتزاع المتعة من خصائص سلعته (الشكولاطة) عبر المبالغة في منافعها السحرية والخارقة، أو باقتناص بعض عيوب الزبائن وإظهار كيف يمكن للشكولاطة علاجها، وحتى بالضغط على الزبائن بتخيرهم بين الشراء منه أو العودة إلى التسول والتي لا تخلو أيضا من فكاهة وتسلية، فإبداع البائع هنا يقوم على المرونة وعدم التصلب بتغيير طرائقه وأساليبه بما يتلاءم مع المواقف داخل الحافلة.

بين نداءات الباعة والشعر الشعبي:

يفضل عدد من الباعة المتجولين ممن لهم الموهبة والقدرة الأسلوبية واللغوية إلى إنتاج نداءات على شكل قصائد من الشعر الشعبي، معتمدين في ذلك على الكلمة العامية المنطوقة والموزونة، وتشبيهات وصور تغرف من البيئة المحلية والواقع المعيش، وبصفة عامة على لغة تقوم على المرونة والقدرة على التكيف، ومن هذه النداءات نجد ما يستعمله بائع التوابل أو ما يسمى بالعطار في مناسبة عيد الأضحى.

- العطرية جديدة ديال البرميطة
- ديال الحولي لي بالقرون ديالو
- آييه العطرية لتطحن مباشرة
- الكمونة لي عليها لامونة
- القرفة اللي دار في المرقة
- الخرقوم وما دار ليوم
- بزار دكار لا غبرة لا مزرار.٩

فالبائع هنا يتحول إلى شاعر بينما الزبون إلى متلقي، يخاطبه بكلام منظوم من حرف ولفظ، وتكون سلعته بمثابة نقطة بداية نظم قصيدته أو بناء إرساليته الإشهارية، عبر أبيات شعرية تتميز بالإيجاز والدقة في الإبلاغ والإقناع، وكل بيت يحاول من خلاله البائع عرض مزايا كل نوع من أنواع توابله، بطريقة جمالية تساهم فيها عدة مكونات متوالفة منها المكون المعجمي، والصرفي، والتركيبي، والإيقاعي، والدلالي...، ويتضح هنا أن نداء العطار مثله مثل الزجل لأنه ينطلق « من أعماق حياتنا ويضمن بذلك إعجاب الناس به، لأنه من حياتهم وبلغتهم «١٠، ما ييسر عملية دفع الزبون إلى فعل اقتناء السلعة (التوابل) موضوع النداء.

بين نداءات الشعبية والأغنية الشعبية

يستعين بعض الباعة في الأسواق الشعبية بالموسيقى والغناء الشعبي، لتحريك الزبائن وإغرائهم أكثر على الشراء والاستهلاك، فيعلو صوت الغناء ونغمات الموسيقى على صوت الصراخ، من أجل تهيئة الجو لإيقاد رغبات الزبون، فيتحول هذا الزبون من مشتري عادي إلى مشارك في الأداء، فيبدأ بالتصفيق باليدين لإبداء الإعجاب، ثم إلى التفاعل مع البائع-الفنان، مما يضفي على هذا النوع من نداءات الباعة بعدا جماعيا في الأداء الكل هنا

ينخرط في صناعة الفرجة، ومعه يتحول السوق من فضاء تجاري عادي إلى فضاء لتقديم الفرجة.

وتتعدد نماذج نداءات الباعة التي تتوسل بالموسيقى والغناء الشعبية، ومنها نوع من النداء يستعمله بائع آلات الإيقاع (طعارج) أيام عاشوراء، حيث يُكون فرقة موسيقية من مساعديه يعزف معهم على آلات الإيقاع التي يقوم ببيعها مصحوبة مع أغاني أو أهازيج شعبية مثل:

عَيْشُوري عيشوري دْلِيت عليك شعوري

كِخْيُوطْ جْرارة كِلْموت الغدارة.

كْديدَة كْديدَة ملوية عَ لْعْواد

بابا عَيْشُورْ جا يْصَلِي وْداه الْواد.

هذا عايشور ما علينا لْحْكَامَ آلالة

عيد ميلاد ما يحكموا فيه الرْجالَ آلالة.

وحين لا تتكلم كلمات الأغاني والأهازيج تتكلم نغمات آلات الإيقاع التي يخصص لها البائع حيزا واسعا من ندائه، متعمدا في ذلك إبراز جودة سلعته للزبائن، وأثناء عملية البيع والشراء يرتجل البائع كلمات خارج النص الغنائي حول جودة سلعته وثمنها إلى غير ذلك.

انطلاقا مما سبق فإن دراسة التداخل في التراث الشعبي وتحديد درجات تقاطع فروعه وتكاملها، من أهم الموضوعات التي على الباحثين خوض مغامرة البحث فيها، ومعه تجاوز الرؤى التحليلية الأحادية عبر تبني رؤية بينية تنفتح أكثر على مناهج ومفاهيم باقي فروع التراث الشعبي المختلفة، وهو ما خلصنا إليه في دراسة نداءات الباعة التي يتطلب دراستها وتحليلها الأخذ بناصية الحكاية الشعبية والأمثال والفكاهة الشعبية...، وغيرها من فروع التراث الشعبي.

الهوامش:

١. فؤاد علي رضا، أمثال العرب، دار العودة، ط١، بيروت، ١٩٧٩، ص١٣.

٢. نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، ط١، دار النهضة مصر، القاهرة، ١٩٧١، ص ١٣٩.

٣. جمع وتوثيق ناسمي محمد، الأسواق الشعبية لبعض أحياء مدينة الدار البيضاء، ٢٢-٢٥/٠٥/٢٠١٥.

٤. الدليشي عبد اللطيف، الأمثال الشعبية في البصرة، ط١، مطبعة شفيق، بغداد، ١٩٧٢، ص ٦.

٥. مقابلة ميدانية:امبارك ريحاني، السن ٤٥ سنة، عشاب وبائع أدوية، ثلاثاء سيدي بنور، يوم ١٢/٠٣/٢٠١٥.

٦. الجراري حميد، البيئة ودورها في بناء الشكل الفني للقصص الشعبي بالمغرب، ع٣٠، المنامة، صيف ٢٠١٥، ص ٨٢.

٧. شاكر عبد الحميد، الفكاهة والضحك رؤية جديدة، عالم المعرفة، ع ٢٨٩، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، يناير ٢٠٠٣، ص ٢٥٧.

٨. بحث ميداني، بائع الشكولاطة بحافلات النقل العمومي، الدار البيضاء، يوم ٢٣/٠٥/٢٠١٤.

٩. مقابلة ميدانية: عزيز دنون، عطار، السن ٤١ سنة، السوق الأسبوعي خميس الزمامرة، ٠٢/٠٦/٢٠١٦.

١٠. بن عتو عبد الله، طرق الصوغ في الزجل المغربي تأملات نظرية ونصية، ع ٣٢، المنامة، شتاء ٢٠١٦، ص ٨٣.

المراجع:

١. بن عتو عبد الله، طرق الصوغ في الزجل المغربي تأملات نظرية ونصية، ع ٣٢، المنامة، شتاء ٢٠١٦.

٢. الجراري حميد، البيئة ودورها في بناء الشكل الفني للقصص الشعبي بالمغرب، ع٣٠، المنامة، صيف ٢٠١٥.

٣. الدليشي عبد اللطيف، الأمثال الشعبية في البصرة، ط١، مطبعة شفيق، بغداد، ١٩٧٢.

٤. شاكر عبد الحميد، الفكاهة والضحك رؤية جديدة، عالم المعرفة، ع ٢٨٩، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، يناير ٢٠٠٣.

٥. فؤاد علي رضا، أمثال العرب، ط١، دار العودة، بيروت، ١٩٧٩.

٦. نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، ط١، دار النهضة مصر، القاهرة، ١٩٧١.



سعقي
كيلو
٣/٥٠٠
al Baraka



عادات وتقاليد

التكية ... والسبيل يا عطشان في الثقافة الشعبية

أماني الجندي*

التكيّة، هي الكلمة التركية المسايرة للخانقاه وللزاوية. وكلمة تكيّة نفسها غامضة الأصل وفيها اجتهادات. فبعضهم يرجعها إلى الفعل العربي «اتكأ» بمعنى استند أو اعتمد، خاصة أن معاني كلمة «تكية» بالتركية تعني الاتكاء أوالاستناد إلى شيء للراحة والاسترخاء. ومن هنا تكون التكية بمعنى مكان الراحة والاعتكاف. ويعتقد المستشرق الفرنسي «كلمان هوار» أن الكلمة أتت من «تكية» الفارسية بمعنى جِلد، ويعيد إلى الأذهان، أن شيوخ الزوايا الصوفية كانوا يجعلون جلد الخروف أو غيره من الحيوانات شعارا لهم.

والواقع أن التكية أخذت تؤدي الوظيفة نفسها التي كانت تقوم بها الخنقاوات، أي أنها خاصة بإقامة المنقطعين للعبادة من المتصوفة، كما أنها قامت خلال العصر العثماني بدور آخر وهو تطبيب المرضى وعلاجهم وهو الدور الذي كانت تقوم به البيمارستانات في العصر الأيوبي والمملوكي، إلا أنه مع بداية العصر العثماني أهمل أمر البيمارستانات وأضيفت مهمتها إلى التكايا.

ولقد تطور دور التكايا بعد ذلك، وأصبحت خاصة بإقامة العاطلين من العثمانيين المهاجرين من الدولة الأم والنازحين إلى الولايات الغنية مثل مصر والشام، ولهذا صحَّ إطلاق لفظ «التكية»، ومعناها مكان يسكنه الدراويش –وهم طائفة من الصوفية العثمانية مثل المولوية والنقشبندية– والأغراب وغالبا ممن ليس لهم مورد الكسب. وقد وقفت على التكية الأوقاف وصرفت لها الرواتب الشهرية؛ ولذا سمي محل إقامة الدراويش والتنابلة تكية؛ لأن أهلها متكئون أي معتمدون في أرزاقهم على مرتباتهم في التكية، واستمر سلاطين آل عثمان وأمراء المماليك وكبار المصريين في الإنفاق على تلك المباني وعلى سكانها.

التكية (جمعا تكايا) من العمائر الدينية المهمة التي ترجع نشأتها إلى العصر العثماني، سواء في الأناضول أو في الولايات التابعة للدولة العثمانية، ومفردها «تكية».وانشآت خاصة لإقامة المنقطعين للعبادة من المتصوفة ومساعدة عابري السبيل. وتعتبر التكية من المنشآت الدينية التي حلَّت محل «الخنقاوات» المملوكية في العصر العثماني.

وكان معظم التكاية مبني يتألف من الأقسام التالية:

١. قاعة داخلية واسعة تسمى الصحن.
٢. السمعخانة وهي قاعة تستخدم للذكر، والصلاة والرقص الصوفي الدائري.
٣. غرف للمريدين وهي الغرف الذي ينام بها الدراويش.
٤. غرفة استقبال لاستقبال العامة.
٥. قسم الحريم وهومخصص لعائلات الدراويش.
٦. وقاعة طعام جماعية ومطبخ.
٧. ومكتبة.
٨. دورة مياه ومستحم.

وتكون أسقفها عبارة عن قباب متفاوتة الحجم؛ فحجرة الدرس تغطَّى بقبة كبيرة، وحجرات سكن الدراويش لها قباب أقل ارتفاعا من حجرة الدرس أي مستوى وسط، وتكون قباب الظلات أقل في الارتفاع من قباب حجرات سكن الدراويش.

والكثيرون من علماء الآثار والعمارة الإسلامية يعتبرون «التكية» تطورًا لفكرة «الخانقاه» التي أقيمت منذ العصر الأيوبي، واستمرت وازدهرت خلال العصر المملوكي، وهي تتشابه مع الخانقاه من حيث الوظيفة كمبنى تقام به حلقات الدروس للمتصوفين بينما تكون الدراسة في الخانقاه إجبارية، ومن ثم يتولى مشيختها كبار العلماء والفقهاء وتمنح الدارسين بها إجازات علمية، أما التكية فلا التزام على المقيمين بها، ومن ثم فلا تقوم فيها فصول للدراسة المنتظمة، وإن كان الأمر لا يخلو من عقد محاضرات للوعظ والإرشاد تنعقد بها حلقات الذكر.

أن عمارة التكية تكون مستقلة بذاتها، أما الخانقاه فقد تكون جامعه آي جامعا أو مدرسة وخانقاه في ذات الوقت.

يختلف تصميم التكية المعماري عن عمارة الخانقاه، فبينما يحتوي الاثنان على صحن (فناء مكشوف مربع، إلا أن تحيط

* باحثة في التراث من فلسطين

بصحن الخانقاه إيوانات متعامدة تستخدم لعقد حلقات الدراسة، وهذه الإيوانات تتعامد على الصحن المربع، وفي أركان هذا المربع توجد خلاوي الصوفية، أي الأماكن أو الحجرات السكنية الخاصة بهم. أما التكية فهي في جميع الأحيان عبارة عن صحن مكشوف يأخذ الشكل المربع تحيط به من الجوانب الأربعة أربع ظلات، كل ظلة مكونة من رواق واحد، وخلف كل رواق توجد حجرات الصوفية السكنية، وهذه الحجرات دائما ما تتكون من طابق واحد أرضي، أما في الخانقاوات فقد تتعدد الطوابق لتصل إلى أربعة.

كما أنه ليس بالتكية مئذنة أو منبر، أي ليست جامعا أو مدرسة، وإنما نجد بجهة القبلة حجرة صغيرة بها محراب لإقامة الصلوات، وأيضا ليجتمع الدراويش في حلقات لذكر الله.

لقد شهد القرن الثالث عشر ثم القرن الرابع نشاطا هائلا فى إنشاء الخانقاوات مثل مسجد وخانقاه إيكين البندقدارى «١٢٨٤م» وخانقاه بيبرس الجاشنكير «١٣٠٦م» وخانقاه خوندام «١٣٤٩م» وخانقاه وقبه الأمير شيخو «١٣٥٥م» ومسجد وخانقاه نظام الدين «١٣٥٦م» وخانقاه الناصر فرج بن برقوق «١٤٠٠م» وفى نفس العام نجد خانقاه سعد الدين غراب .. ثم خانقاه ومسجد السلطان برسباى « ١٤٣٢م» وأخيراً قبة وخانقاه ومدرسة السلطان الأشرف «١٤٥١م» .

وبعد الخانقاوات وجدنا التكايا وارتبطت إلى حد كبير بالحكم والعصر العثمانى بما تمثله هذه التكايا من تطوير – نحو الكسل – للخانقاه .. والغريب أن أول تكية عثمانية بمصر أقيمت بعد عامين فقط من سقوط مصر تحت قبضة الحكم العثمانى ... فوجدنا تكية وقبة الكلشنى «١٥١٩ – ١٥٢٤م» وتكية السلمانية «١٥٤٣ م» وتكية السلطان محمود «١٧٥٠م» ثم تكية الرفاعية «١٧٧٤م».

ومن أشهر التكايا العثمانية في مدينة القاهرة التكية السليمانية (القاهرة) التي أنشأها الأمير العثماني سليمان باشا عام ٩٥٠هـ بالسروجية، والتكية الرفاعية ١١٨٨هـ ببولاق، وهي تخص طائفة الرفاعية الصوفية، ولعل من أشهر التكايا العثمانية والتي ما زالت مستخدمة إلى الآن حيث يشغلها مسرح الدراويش هي تكية الدراويش «المولوية» نسبة لطائفة الدراويش المولوية إحدى الطوائف الصوفية العثمانية، ومسرح الدراويش تابع لقطاع المسرح بوزارة الثقافة المصرية.

وقد تميزت التكايا فى مصر بايواء الدارسين والفقراء والغرباء ورعايتهم ماديا وغذائيا .. ومن العادات المعروفة صرف (الجراية) عليهم بعدد الأرغفة لليوم الواحد والطعام الموحد وربما مصروف اليد. وقد أسهم الأغنياء والتجار والأشراف. فى هذه التكايا وأغدقوا عليها بأموالهم مما يعد مظهرا من مظاهر التكافل الاجتماعى الشعبى.

رغم ما تعانيه مصر في الوقت الحالي من أزمات طاحنة ضربات اقتصادها في مقتل، لكن لايمكن أن نغفل الدور التاريخي الذي لعبته مصر تجاه أمتها العربية في العصور والأزمنة الماضية، مانحة بعض الدول العربية الحالية هبات ومساعدات، وقفت حائلًا ضد تعرضهم لخطر المجاعة.

ونسرد هنا قصة التكية المصرية في الحجاز التي ساهمت في توفير الغذاء لكل محتاج داخل الأراضي السعودية، سواء من أهل الأرض أو من خارجها.

ظهرت التكية المصرية في السعودية للمرة الأولى عام (١٨١١م) ميلاديا على يد محمد علي باشا وبأوامر من الدولة العثمانية في ثلاثة أماكن مكة والمدينة وجدة، وكان الهدف منها خدمة الفقراء في الحرم المكي من جميع الجنسيات والشعوب المختلفة الذين لا يجدون مأوي يأوون إليه ولا طعاما يقيمون به أودهم، فضلًا عن خدمة أهل البلد أنفسهم.

وذكر إبراهيم رفعت باشا، الذي كان يتولى حراسة المحمل المصري وكسوة الكعبة في كتابه ''مرآة الحرمين'' أن عدد الأشخاص المستفيدين يوميا من التكية كان يبلغ في الأيام العادية أكثر من ٤٠٠ شخص، ويرتفع العدد في شهر رمضان ليصل إلى أكثر من ٤ آلاف في اليوم الواحد، فضلًا عن موسم الحج، وكان وجباتها تقدم مرتين يوميا صباحًا ومساءً، وتتكون من رغيفين وبعض من ''الشربة''، وكان تعتمد بعض الأسر بمكة في غذائها يوميا على وجبة التكية المصرية، وتزيد الكميات كل يوم خميس، وكذلك طوال أيام شهر رمضان المبارك، وأيام الحج، وأتيح للمصريين دون غيرهم الإقامة والسكن داخل التكية طوال مدة أدائهم لشعائر الحج أو العمرة.

وكان يشرف على التكية ناظر ومعاون وكتبة يخدمون جميعا الفقراء، وتتكون التكية من طاحونة للقمح، ومطبخ به ثمانية أماكن يوضع عليها ثمان أوان من الحجم الكبير، بجانب مخبز يخبز به العيش ومخزن وحجر للمستخدمين، وبركة ماء وفيها حنفيات يتوضأ

منها الناس، إضافة إلى وحدة صحية يتواجد دوما بها كبار الأطباء المصريين، خاصة في موسم الحج لمعالجة الفقراء مجانا، سواء المقيمين أو الوافدين، وتولى الإنفاق على التكية حكام الأسرة العلوية الذي تنافسوا فيما بينهم على تقديم الهبات لها.

وعقب الثورة المصرية وإخراج أسرة محمد علي باشا من الحكم، غيرت وزارة الأوقاف في مصر اسمها من التكية المصرية إلى المبرة المصرية، وضمها الملك عبد العزيز على أثر ذلك إلى الدولة السعودية، لتتولى الأخيرة الإشراف على إطعام فقراء الحرم بدلًا من مصر.

وفي عام ١٩٨٣م، هدمت السلطات السعودية التكية المصرية كوسيلة لطمس كل ما يحمل هوية مصرية على أرض الحجاز ولمحو ذاكرة ما يزيد عن ١٠٠ عام من تقديم مصر العون لكل المحتاجين من أمتها العربية.

سبيل لله .. يا عطشان!

حسنة أخرى تذكر للعصر العثمانى فى مصر. فإذا كنا قد عرفنا نظام « السبيل « لتوفير المياه العذبة للمارة والسكان فى العصر المملوكى مثل سبيل السلطان الناصر محمد بن قلاوون «١٣٢٦م» وسبيل الوفائية «١٤٤٢م» واستمرار بناء الأسبلة المفردة.

وأحيانا نجد منشآت ثناءية الهدف أى « سبيل وكتاب « أى إرواء العطشى للماء .. وإرواء العطشى إلى العلم .. وربما كان أول مثل لهذا الهدف المشترك وهو « سبيل وكتاب « خسروا باشا ١٥٣٥م أى بعد ١٨ عاما فقط من الفتح العثمانى لمصر . وسبيل وكتاب وقف قيطاس «١٦٣٠م» وسبيل وكتاب أمين أفندى هيزع «١٦٤٦م» وسبيل وكتاب وقف أوده باشى «١٦٧٣م» وسبيل وكتاب الأمير عبد الرحمن كتخذا «١٧٤٤م» وفى نفس العام سبيل وكتاب الشيخ مظهر . وهكذا . ولا ننسى سبيل وكتاب سليمان أغا السلحدار على شارع المعز نفسه قبل أن نصل إلى تقاطعه مع شارع أمير الجيوش الجوانى.

وهناك إلى جانب «السبيل والكتاب « فإننا نجد من ينشىء سبيلاً لإرواء عطش الإنسان .. وينشئ بجواره حوضاً لإرواء عطش الدواب ولهذا وجدنا سبيل وحوض محمد أبو الذهب «١٧٧٤م».

ويذكر التاريخ الشعبى هذا الرجل الذى يحمل (قرب) الماء من الجلد على ظهره أو فوق حماره ويسمى (السقاء) ويوزعها على البيوت .. حيث يملأها من هذه الأسبلة النقية المنتشرة فى الشوارع .. وقد دارت حول السقاء حكايات شعبية كثيرة فى ألف ليلة وليلة والحكتيات المتواثة وفى الأفلام المصرية التى صورت السقاء أحيانا بمرسال الغرام وايضا بالمنقذ من السجن ..كما شهدت العادات الشعبية كذلك مشهد الصبايا يحملن جرار الماء ويغنين (عطشان ياصبايا دلونى على السبيل) وغيرها من الاغانى ..وما زلنا نقرأ قصة موسى عليه السلام وزواجه من إحدى ابنتى شعيب لأنه راها تملأ جرتها فساعدها فى ملئها.

الحمامات ... وحضارة النظافة

وبجانب الأسبلة والكتاتيب التى أقيم معظمها طلباً للخير وأوقف عليها أصحابها الأوقاف من أراض زراعية ومبان .. نجد مظهراً آخر يؤكد حرص المصريين على النظافة الخاصة . تلك هى بناء الحمامات العامة .. وهى المنشآت التى بهرت الرحالة الأجانب الذين زاروا مصر واعتبروها مظهراً حضارياً أفضل مما كان موجوداً فى أوربا نفسها فى نفس الفترة .. وكانت هناك حمامات للرجال وأخرى للنساء .. أو حمامات واحدة ولكن تخصص أوقات للرجال وأخرى للنساء ...

ومن الحمامات التى انتشرت فى منطقة شارع المعز وحوله نجد حمام السلطان المملوكى إينال «١٤٥٦م» . وحمام الملاطيلى «١٧٨٠م» وفى نفس القرن الثامن عشر نجد حمام السكرية وحمام الطمبلى وفى القرن التاسع عشر نجد حمام العدوى .. وحمام الأمير بشتاك وحمام السلطان المؤيد على بعد أمتار غرب مسجده ...

وكما كانت الحمامات تحدد أياما للرجال وآخرى للنساء فقد كان القائمون عليها يتنافسون ويجتهدون فى ارضاء المستحم بالماء الساخن والصابون المعطر وغيرها من وسائل النظافة ..أما النساء فكن أكثرعناية لاحتياجهن ليس فقط للاستحمام ولكن لازالة الشعر الزائد وتمشيط الرأس وتعطير الجسم والبنات فى عرسهن يذهبن للحمام لعمل الاستعدات لليلة الدخلة وغير ذلك ممن تحتاجه المرأة حتى تخرج من باب الحمام كما تقول الاغنية الشعبية (وكل خد عليه خوخة) وربما لم نعد نجد هذه التكايا والاسبلة والحمامات الا نادرا فى ظل التطور الحضارى الذى نقل كثيرا منها الى البيوت المعاصرة والفنادق الصغيرة والكبيرة ..

الخانات القديمة

أمكنة رعاية .. وإيواء

درويش الكاشف*

بسم الله الرحمن الرحيم

" وَالْأَنْعَامَ خَلَقَهَا ۗ لَكُمْ فِيهَا دِفْءٌ وَمَنَافِعُ وَمِنْهَا تَأْكُلُونَ (٥) وَلَكُمْ فِيهَا جَمَالٌ حِينَ تُرِيحُونَ وَحِينَ تَسْرَحُونَ (٦) وَتَحْمِلُ أَثْقَالَكُمْ إِلَىٰ بَلَدٍ لَّمْ تَكُونُوا بَالِغِيهِ إِلَّا بِشِقِّ الْأَنفُسِ إِنَّ رَبَّكُمْ لَرَءُوفٌ رَّحِيمٌ (٧) وَالْخَيْلَ وَالْبِغَالَ وَالْحَمِيرَ لِتَرْكَبُوهَا وَزِينَةً ۚ وَيَخْلُقُ مَا لَا تَعْلَمُونَ (٨)» النحل (٥-٨)

حديث شريف

«الخيل معقود في نواصيها الخير إلى يوم القيامة»

الخانات ومفردها «خان» كلمة أعجمية فارسية الأصل، ولها عدة معانٍ وأقرب كلمة تقابلها باللغة العربية كلمة «إسطبل» وباللغة الإنجليزية كلمة « Stable » وهما تحملان المعنى ذاته، وهو المكان المعد لإيواء الحيوانات. وكما أنها لقب لإحدى العائلات الكبيرة المنتشرة في وسط وغرب آسيا، وتحديداً في باكستان وأفغانستان والهند وبنغلادش. ومن معانيها أيضاً فندق، حانوت(دكان)، متجر، سوق وحاكم. وأكثرها استخداماً كلمة فندق وهو مبيت المسافرين في المدن والتجمعات السكانية أو على طرق السفر والحج خارج المدن المتباعدة. وكان الخان أو الفندق يضم مخازن لحفظ البضائع وإسطبلات مختلفة لإيواء الخيول والدواب. حيث أن بعض تلك الحيوانات لا تطيق العيش معاً في الزرائب والحظائر المشتركة. وعلى سبيل المثال، فإن الخيول تأنف من روائح الإبل كما أن البغال لا تعيش مع الحمير.

وكانت الخانات على الطرق تجهز بأدوات لإصلاح االعربات التي تجرها الدواب وتوفر الرعاية والعناية اللازمة للحيوانات.

الثروة الحيوانية:

إعتمد السكان في الماضي على تربية الحيوانات بأنواعها بإعتبارها مصدراً أساسياً للرزق وللإستفادة من منتجاتها الغذائية وصوفها وشعرها ووبرها. فضلاً أنها كانت الوسيلة الوحيدة للنقل والأعمال الزراعية. وكانت تُصدّر إلى فلسطين والأقطار المجاورة بأعداد كبيرة بخاصة الأغنام والماشية. كما كان المكارية يستخدمونها في نقل الركاب والبضائع بين مدن فلسطين وشرق الأردن عبر الجسور الخشبية والعبارات والمخاضات (الأمكنة ذات المياه الضحلة) على نهر الأردن. وكانت الأجرة تؤخذ نقداً أو عيناً، وكان ذلك قبل إستخدام المركبات حتى مطلع القرن الماضي.

* باحث أردني في التراث

وأما الخانات المعدة لإيواء الحيوانات في المدن الرئيسة ومراكز الألوية، فكانت تلبي متطلبات تلك الحقبة الماضية من الزمن. حيث كانت الخيل والدواب تستخدم في النقل والركوب والأعمال الزراعية وفي الحروب والغزوات والأعمال الشرطية، وذلك قبل استخدام المركبات والآليات الحديثة.

وكانت للخانات أهمية كبيرة في إيواء الحيوانات وتقديم الرعاية لها. وثمة أجرة يدفعها صاحب الدابة وتختلف إذا كانت مع تقديم العلف وغير ذلك.

وكانت الخانات أيضاً تخضع لشروط وتعليمات الصحة والسلامة العامة من قبل الجهات ذات العلاقة.

إيواء الحيوانات في البيوت: كان البيت الفلاحي يضم الحوش (ساحة مكشوفة) وفي إحدى زواياه مكان يخصص لإيواء الحيوانات وغالباً ما كان هذا المكان مغارة. أما مساكن وبيوت الأغنياء والميسورين، فكان يخصص الطابق الأرضي (التسوية) لهذا الغرض. وكان يُعرف هذا المكان بـ (الأَخُور). وكان الذي يملك اعداداً كبيرة من الحيوانات والأراضي الزراعية الواسعة يعد من الذوات والميسورين.

وكان للحيوانات بأنواعها والطيور سوق خاصة في المدن الكبيرة يسمى «سوق الحلال» ويخصص له يومان في الأسبوع هما الأثنين والأربعاء، وكان موقع سوق الحلال في مدينة السلط في القسم السفلي من سوق الحمام.

الخانات القديمة في السلط: أشارت السجلات الشرعية أنه كان في السلط مقهى وخان حتى أوائل القرن الماضي يملكه فرحان فرح أبو جابر في ساحة العين وخمسة خانات أخرى أربعة منها تعود ملكيتها إلى آل الداود. وأما الخان الخامس، فكان يشارك فيه الحاج محمد مسعود النابلسي.

وكان من تلك الخانات خان حنان أبو علي البيطار في الطابق الأرضي من منزل عبد الرزاق الحاج سالم القطيشات مقابل جسر العين وبجانب دير اللاتين. وخان أبو ياسين الشامي في الطابق الأرضي من منزل داود تفاحة بجانب العين الصغرى (الزعطوطة) في آخر سوق الحمام. وخان مصطفى عبد العزيز حجاب ويقع في الطابق الأرضي من منزل الحاج عبد الرزاق الداود مقابل دار الحكومة (السرايا)، حيث كانت القوافل القادمة من المدن الفلسطينية تتوقف عنده فينتظر أقرباؤهم لتلقي البريد والمواد الغذائية والهدايا. كما كانوا يستقبلونهم في ذلك المكان لدى قدومهم. وكان يباع في الخان أدوات الخيل ومستلزمات الدواب الأخرى وتقدم فيه الخدمات البيطرية وكان يُعرف هذا الخان بخان حجاب. ومن الذين عملوا فيه أيضاً الحاج علي عبد الرحمن بزبز المعروف بـ (أمان) الذي عاش(١٢٦) عاماً وتوفي في العام ١٩٧٨م. وأصبح الخان يُعرف باسمه.

وكانت الخانات القديمة أشبه بمواقف السيارات بالأجرة في الوقت الحاضر. وكان موقعها في وسط البلد أو قاع المدينة على جانبي سوق الحمام وعلى مقربة من ساحة العين في المدينة، حيث مركز الأنشطة المختلفة وملتقى الأسواق التجارية وتتمركّز فيها الدوائر الرسمية ودار الحكومة (السرايا). وكان سكان القرى المجاورة يحضرون إلى السط على ظهور دوابهم لقضاء حوائجهم وتسويق منتجاتهم الزراعية والحيوانية وإنجار معاملاتهم الرسمية، فكانت الخانات هي الأمكنة الملائمة لإيواء دوابهم ومداواتها وتركيب الحذوات لها.

حادثة الفيضان: أما خان حنان أبو علي البيطار، فكان شاهداً على حادثة الفيضان الذي وقع في مدينة السلط خلال شهر تشرين الثاني من العام ١٩٤١م. إذ هطلت الأمطار الغزيرة بصورة مفاجئة بحيث لم تتسع لها مجاري الأمطار لإستيعاب الماء الذي تدفق من وادي الأكراد. ولقد إقتحمت المياه أرض كنيسة دير اللاتين وغرف صفوف التلاميذ الأطفال وهم على مقاعد الدراسة وتدافع سكان المدينة لإنقاذ أبنائهم الذين تعلق بعضهم في نوافذ وشبابيك الكنيسة، ومع ذلك فقد توفي في هذه الحادثة المؤلمة أربعة أطفال غرقاً.

ويذكر أنه كان من بين المتطوعين لإنقاذ الأطفال الدكتور أنطون حنظل الذي كان يعمل وقتذاك في السلط وهو من أهالي منطقة بيت لحم بفلسطين وكان يتقن السباحة، لذلك استطاع انقاذ عدد من الأطفال من تحت الماء.

المهن التي ارتبط عملها بالخانات: كان الذي يعمل في الخان يدعى الخاناتي أو الخانجي أو الخاني. وثمة مهن إرتبطت بالحيوانات والخانات وهي:

١. **مهنة البيطار:** وكان يعد البيطار خبيراً في تقدير سن الحيوانات ويقوم بحذاء الخيول والدواب ويستأنس برأيه في المحاكم، حيث كانت سرقة الحيوانات أو فقدانها أمراً مألوفاًفي تلك الحقبة من الومن. وكان من أشهر من تعاطى هذه المهنة في السلط سليم أبو علي البيطار (ابو كامل)

ورامز البيطار (أبو عبده) وفرحان ميخائيل حتر(الحوراني) الذي كان يمارس هذه المهنة وتجبير الكسور وحذو الدواب في دكانه بمحلة الجدعة الوسطى وعرف عنه أنه كان طويل القامة قوية البنية التي ساعدته على أداء عمله وقد مارس هذه المهنة أيضاً شقيقه ثلجي وولده بهجت. ولقد عرف العرب في الجاهلية وصدر الإسلام هذه المهنة واستخدموا مادة القطران في تداوي بعض الأمراض الجلدية كالجرب واستخدموا أيضاً الحذو والكي بالنار والتخلص من الدم الفاسد في جسم الحيوان ما يشبه الحجامة.

٢. **مهنة الحذّاء**: وكان الحذّاء والبيطار يقومان بحذو حوافر الخيل والبغال والحمير دون غيرها. وذلك حفاظاً عليها من الإهتراء بسبب المشي على الأراضي الصلبة وثقل الأحمال على ظهورها. ويرجع إستخدام الحذوات إلى الرومان في القرن السادس قبل الميلاد وكانت تصنع من الحديد أو الصلب وهي أنواع واشكال ومتعددة الاستخدام والحذوة على شكل حرف «U» باللغة الإنجليزية. أما حذو أظلاف البقر والثيران، فكان من اختصاص الحداد العربي.

٣. **مهنة الحداد العربي**: الذي يقوم بصنع المحاريث وسائر مستلزمات الحراثة وحذوات الحيوانات بأنواعها. وكان مختصاً بحذو البقر والثيران. وكانت هذه المهنة حصراً على عائلة حداد في السلط يتوارثها الأبناء عن الأباء والأجداد ومنهم فرح عيد حداد، حنا توفيق حداد وإخوانه، عيسى عقلة حداد، سليمان سويلم حداد وكمال جميل حداد وغيرهم وبقيت محددة واحدة يعمل فيها أحد أفراد العائلة.

٤. **مهنة السروجي**: الذي يقوم بصنع سروج الخيل من الجلد ومن الذين عملوا في هذه المهنة الحاج منصور السائح وكان له محل في سوق الحمام بجانب مسجد السلط الصغير والجندي إبراهيم البنا الذي كان يقوم بصيانة سروج خيل الدرك (الفرسان)

٥. **مهنة البرادعي أو الحلاس**: الذي كان يقوم بصنع الحِلس أو البردعة للبغال والحمير وكانت تصنع من مادتي الخيش والقش وكان لها عدة محال في سوق الحمام. ومن الذين عملوا بها سعيد محمود الحياري وعبد الفتاح خرفان وشقيقه حربي ومحمد العايد الحياري وغيرهم.

٦. **مهنة المكارية**: الذين كانوا يقومون بالنقل على الطرق بين المدن والبلدان المجاورة بواسطة العربات التي تجرها الدواب، وذلك قبل استخدام المركبات في مطلع القرن الماضي. وكانت الخانات مراكز لإيواء حيواناتهم وأمكنة مناسبة لاقامة المكارية في حلهم وترحالهم. ومن أبرزهم محمد مكي وسالم الموسى وعلي البنا.

وقد مارس العديد من السكان هذه المهنة خاصة في مرحلة الإزدهار الاقتصادي لمدينة السلط، ويذكر أن قطع المسافة بين عمان والسلط (٢٧كم) كان يستغرق يوماً كاملاً.

٧. **مهنة السقائين**: الذين كانوا يقومون بتوزيع المياه ونقلها من العين إلى البيوت والأمكنة الأخرى ومنها الخانات إما على ظهورهم بواسطة القرب الجلدية أو على ظهور الدواب بالصفائح المعدنية مقابل الأجر ومن الذين عملوا في هذه المهنة عبد الفتاح باكير وابراهيم المغربي ومحمد الذهبي (ابو عبد الرحيم) ومحمد أبو دلال وغيرهم وكان السقاء في ذلك الوقت أشبه بوكالة أنباء محلية، فهو ينقل أنباء الأفراح والأتراح والوفيات والولادات اليومية وغيرها إلى البيوت خلال نقل الماء إليها في كل يوم.

الخيول العربية : لابد – ونحن في هذا الصدد – من الحديث بإيجاز عن الخيول العربية التي تنحدر من أصل عربي وهي أنواع كثيرة، ويطلق على نوع منها اسم معين ولكل من إسمها نصيب وثمة صفات مشتركة بينها ومن تلك الصفات: الأصالة والشجاعة وتحمل الصعاب وجمال الهيئة وجمال العيون وجمال صوت الصهيل وجمال اللون الأسود وكثافة وطول الشعر على الرأس والرقبة والوفاء لصاحبها والقفز والسباق والطرب للموسيقى. وفوق هذا وذاك كله قوتها وقدرتها الفائقة على التحمل أثناء القتال في المعركة. وكانت تلك الخيول من أسباب النصر في المعارك التاريخية والغزوات. ولقد جاء وصف الخيل في قتال العدو في سورة العاديات في القرآن الكريم وكان وصفاً رائعاً يمكن الرجوع إليه في إحدى كتب التفسير,

ومن أشهر أسماء الخيول العربية: الهدب، الصقلاويات، الكحيلات، الطويسة، الملولش، الكري، الدهمة، العبيات والشويمة وغيرها. ولقد أشتهرت القبائل الأردنية بتربية الخيول العربية الأصيلة واكثارها بخاصة قبيلة بني صخر في بلدة رجم الشامي التي كانت تقوم بتأجير الخيول الى حجاج بيت الله الحرام وهم في طريقهم لأداء فريضة الحج في الاراضي المقدسة، وذلك في احدى الحقب الماضية.

الطب الشعبي التقليدي الشركسي

عاطف سعيد حاج طاس *

منذ قديم الزمان، كان من أهم الأمور عند الإنسان حماية نفسه وتوفير ما يلزمه وأسرته من ملبس ومأكل ومشرب. وقد اهتدى إلى كثير من الطرق والحيل لكي يوفر احتياجاته واحتياجات أفراد أسرته. فمثلاً اخترع القوس والنشاب ليصيد بها، واخترع القارب لعبور الماء والسنارة ليصيد بها الأسماك، واخترع المحراث، وغير ذلك من الاختراعات التي لا تعد ولا تحصى. ولكن كانت هناك أمور أخرى لا يمكن التعامل معها بهذه الأساليب المادية، فمع الجهالة التي كانت سائدة في الأزمنة القديمة، فإن الإنسان كان مضطراً إلى إعطاء تفسيرات للكثير من الظواهر الطبيعية، ولكثير من الأمور التي تعترضه في حياته، فمثلاً كان يفسر المرض بأنه يأتي من الأرواح الشريرة، فيعمد إلى طردها بالنفخ على المريض مردداً بعض الأدعية.

وبما أن الشركس كانوا في تلك الأزمنة القديمة متأثرين بالمعتقدات المجوسية، فقد اعتقدوا أن لكل شيء إلهاً يتحكم فيه، فكان عندهم للمطر إله، والرياح إله، وللرعد إله، وللجمال والجبال والتلال والغابات لكل منها إله، وهكذا فكان لزاماً عليهم التوجه إلى تلك الآلهة بكثير من الأدعية، الفردية منها والجماعية، وأصبحت تلك الأدعية والابتهالات إطاراً لكثير من العادات والتقاليد عند الشركس، كما دخلت ضمن أساليب الطب التقليدي عندهم، ومكملة للفعاليات التي كانت تتم خلال القيام بعلاج الأمراض. وكانت هذه الأدعية والابتهالات على نوعين: الأول تكون مواعيد إقامتها محددة حسب تتابع المواسم الزراعية والأعمال المتعلقة بحياتهم الاجتماعية والدينية والاقتصادية من أعياد واحتفالات ومهرجانات، وكل من هذه المناسبات لم تكن تتكرر في السنة الواحدة، وكانت لديهم طرقهم الخاصة ودلالاتهم التي يحددون بها مواقيت تلك المناسبات، مثل أشعة الشمس عند سقوطها على أماكن محددة، أو بملاحظة جريان بعض السيول والأنهار وغيرها؛ إذ لم تكن عندهم ساعات ووسائل علميه لتحديد الأوقات.

إن هذه المناسبات والفعاليات موضوع واسع جداً في التراث الشركسي، وما يهمنا في هذا المقال هو النوع الثاني من هذه الأدعية والابتهالات والطقوس، وهي غير مرتبطة بأيام معينة، ولكنها كانت تفرض نفسها عندما تحل أمور تحتاج إلى هذه الفعاليات مثل انتشار وباء بين الناس، وحتى بين الحيوانات، لا بل عند ظهور الآفات على المزروعات. والشركس قوم محاربون وكانت أرضهم ممراً ومقراً للغزوات المتكررة، والأديان المختلفة كما كانوا يعشقون الرياضة والفروسية، أضف إلى ذلك طبيعة وطنهم وتضاريسه الطبيعية الخلابة والموحشة في الوقت نفسه، كل ذلك كان يعرِّض الفرد منهم لمخاطر جسدية كثيرة كما كانت الأوبئة منتشرة عندهم بشكل واسع.

سنركز أولاً على الأمراض التي كانت تصاحبها تلك الفعاليات التي ذكرناها والتي كانت منتشرة عندهم بحكم الأسباب التي ذكرناها سابقاً.

والأمراض التي نعنيها بالتحديد:

١. أمراض العظام وكسورها.

٢. الجرحى وعمليات استخراج الرصاص من أجسام المصابين بها.

٣. مرض الجدري.

٤. لدغات الأفاعي.

ولن نتطرق إلى الفعاليات والطقوس التي كانت تصاحبها إلّا بالقدر الذي يثري الموضوع.

لم يكن عند الشركس قديماً أطباء متعلمون أو علماء في الأدوية، ولكن لا يمكن القول إنه لم يكن لديهم خبراء ومعالجون شعبيون بإمكانهم التعامل مع هذه الأمراض، وهؤلاء لم يكونوا على درجة واحدة من الخبرة، فقد كان منهم المهرة من الجنسين، خصوصاً في مجال العظام وكسور العظام، ولم يكن يخلو تجمع شركسي من واحد أو أكثر منهم. وفي حالات الكسور كان أهل المريض يستدعون مثل هؤلاء المعالجين، وكان الواحد منهم يقوم بعلاج المريض وحده بالنسبة للكسور البسيطة، وذلك بالضغط بيده على مكان الكسر

* باحث أردني في التراث

باستعمال ماء الصابون حتى يعيد العظم لطبيعته، ولكن إذا كان الكسر صعباً أدى إلى انزياح طرفي العظم المكسور، فقد كان ينادي بعض الشباب لمساعدته، حيث يقومون بشد العظام بعد الإمساك بالمريض إلى أن يعيدوا العظم إلى حالته الطبيعية، ومثل هذه العملية كان ينتج عنها ألم شديد، وكان على المريض أن يتحمل الألم لأنه يعرف بأن الكسر لن يشفى إلا بهذه الطريقة. وهناك مثل دارج عند الشركس يعني باللغة العربية (آلِمه واشفيه) وخصوصاً في تلك الأزمنة التي لم يكن فيها مواد تخدير؛ إذ كان معالجو الكسور والجروح والمصابين بالرصاص يضعون قطعة خشبية طرية تؤخذ من شجرة معروفة لديهم، في فم المريض لكي يضغط عليها بأسنانه عند شعوره بالألم، فكانت تمتص بعض الألم، كما كانت تحول دون أن تتكسر الأسنان أو عض اللسان عند المريض، كما كانت الأدعية والابتهالات موجهة للمريض لرفع معنوياته، وكانوا يطلبون من بعض النساء حضور جلسات العلاج، حيث كان من العار أن يظهر المريض ألمه بحضور النساء !!

وكان من الكسور ما يحتاج إلى مجبّر ماهر جداً يستدعى من أي مكان يوجد، وذلك عندما تتكسر العظام إلى قطع، حيث كان المجبر يجمع الأجزاء إلى بعضها ويعيدها إلى حالها ويقوم بوضع جبيرة عليها بعد أن يعمل على دعم منطقة الكسر بقطعتين من شرائح الخشب، ويتم عمل جبيرة لها بالقماش المشبع ببياض البيض والصابون.

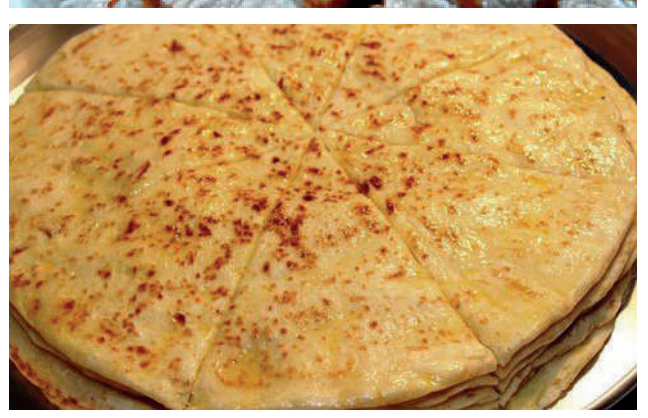
ومهنة معالج الكسور والجروح كانت تتطور وتنتقل من الأجداد إلى الأبناء وإلى الأحفاد، حيث كانوا يتدربون عليها ويزاولونها مع الأشخاص البارعين فيها.

والتقاليد الشركسية كانت تقتضي أن يتعاون كل أفراد المجتمع في هذا المجال، وكانوا يتعلمون من بعضهم بعضاً حتى إن المهرة منهم كانوا ينتقلون من بلدة إلى أخرى ليساعدوا زملاءهم ويطلعوهم على ما عندهم من معارف طبية جديدة. ومع ذلك كان هناك من يشذ عن هذه القاعدة فلا يطلعون أحداً على أسرار مهنتهم، وخصوصاً المعالجين والمعالجات بالأعشاب، حيث ماتوا دون أن يورّثوها لأحد . كما كان المجتمع يقدّر هؤلاء الرجال الذين يقومون على شؤون الطب الشعبي حق تقدير، فكانوا يولونهم الاحترام وينزلونهم منزلة رفيعة، وعند استدعائهم كانوا يستقبلونهم بالغناء ويودعونهم بالغناء. وكانت هناك أغانٍ خاصة متعلقة بمرضى الكسور ومعالجة الجروح واستخراج الرصاص، وكانت الأغاني بدايتها موجهة إلى المريض نفسه، وتردد من لحظة المبادرة بمعالجته بغية تشجيعه ورفع معنوياته، ويذكّرونه بأن التألم ليس من شيم الرجال وأن عليه أن يتحمل الألم ويتجاوب مع المعالج دون خوف منه ومن الأدوات التي يستخدمها. وبعد الانتهاء من العمل كانت الموسيقى تتحول إلى ألحان راقصة يرقص معها الحضور ويغنون، وبعد أن يتم تجبير الكسور أو استخراج الرصاص أو تضميد الجراح يخصصون غرفة لينام فيها « كانت غرفة الضيوف في أغلب الأحيان » وذلك في أيام الشتاء، أما في أيام الصيف فكانوا يحملون المريض إلى خارج البيت وتتم الفعاليات في ساحة البيت ليلاً، وذلك لكي يخففوا من آلامه، ولتسليته في سهرات ليلية تمتد طويلاً، وكانت هذه السهرات تتم في غرفة المريض لأهداف أخرى، فثمة معتقدات ترى أن الأرواح الشريرة تأتي إلى المريض في الليل، فيسهرون عنده كي لا يترك وحده فيكون عرضة لتلك الأرواح حسب اعتقاداتهم.

حضور مثل هذه السهرات متاح لمن يشاء دون دعوة مسبقة، لا بل إنَّ الذي يتغيب عنها يتعرض للانتقاد، فالمشارِكات يحملن معهن بعض المأكولات والحلوى الخاصة بتلك المناسبات، حيث تقدم للمشاركين.

وفيما يلي سأتطرق إلى قصة تراثية طريفة تتعلق بمثل هذه السهرات، حصلت في الواقع مع أحد شباب وادي السير. ففي سهرة من هذا النوع امتدت إلى آخر الليل سبقها سهرة مماثلة في





الليلة التي قبلها، وكان الشاب من المشاركين في الحفلتين، وكان عليه الذهاب في اليوم التالي للعمل على البيادر، فلم تتح له فرصة للنوم، فوصل البيادر متأخراً حيث كان أهله وجيرانهم في البيادر مجتمعين على الغداء، وكانت العادة في تلك الأيام أن يُحضِر كل منهم غداءه ويشتركون في الأكل- ويا لها من عادة جميلة لا يعرف حلاوتها إلا من جربها – وسلَّم الشاب عليهم وجلس وتناول الغداء ثم انسل من بينهم وصعد إلى الدريخة (كومة القش الكبيرة المعدة للدرس) وفي حفرة فيها استسلم للنوم وطال نومه إلى اليوم الثاني وأهله يبحثون عنه، وبعد حين نزل الشاب عن الدريخة وهو يفرك عينيه ويتثاءب، فوجد الجميع جالسين يتناولون طعام الغداء، فسألهم مستغرباً (هل ما زلتم على الغداء) معتقداً أن هذا الغداء هو غداء اليوم السابق الذي شاركهم فيه، وبعد أن أدرك الحقيقة جلس وتناول معهم الغداء!

الكسور في الأضلاع من أصعب الكسور، وقد كان المعالج يطلب من المريض شرب الحساء بكمية كبيرة جداً بحيث ينتفخ بطنه وصدره ويصبح مجال للوصول إلى الأضلاع فيقوم بتجبيرها.

والصعوبة الكبيرة أيضاً في الجروح وتعالج بالأعشاب، وينتج عنها وفيات بنسبة كبيرة، والأصعب من ذلك كله عملية استخراج الرصاص من المصاب، حيث لم تكن مواد تخدير ولا مواد، وكان اعتمادهم على قضيب معدني معقوف يتم إدخاله مكان دخول الرصاصة إلى أن تعلق الرصاصة فيتم استخراجها، وقبل استعمال الرصاص كانت نفس الصعوبات عند استخراج السهام .

وكان هؤلاء المعالجون يرافقون المحاربين لمعالجة المصابين، ومن كان من المصابين بحاجة إلى وقت طويل ويكون في أماكن بعيدة، ولكي لا تلتهب جراحاتهم يعمدون إلى نثر ملح البارود على الجرح ويشعلون النار فيه، حيث تأكل النار سطح الجرح ويساعد على حفظ الجرح دون التهاب إلى أن يصل إلى مكان لمعالجته، وهذا هو المرض الوحيد الذي كان يتم قبل علاجه الاتفاق على أجور المعالج، حيث يتفقون على دفع مبلغ مقدَّم، وبعد الانتهاء من معالجته وشفائه يدفعون له بقية المبلغ المتفق عليه، إلا اذا لم يشف المريض وتوفى، ففي هذه الحالة يعيدون الدفعة الأولى لأهل المريض ويحتفظون بالدفعة الثانية!!.

أما المناسبة الثالثة التي كانت تجري فيها مثل هذه العادات والفعاليات فهي في غرفة المصاب بداء الجدري، وتختلف عن تلك التي تقام للكسور والمصاب بالرصاص والجروح. فكانت الفعاليات تبدأ عندما يبدأ المصاب بالجدري بالشفاء، فيعلقون المراجيح ويؤدون



الأغاني حتى ساعة متأخرة من الليل. ونظراً لخطورة مرض الجدري كانوا لا يذكرون اسمه بل يعطونه اسماً للتعظيم، وفي أدعيتهم كانوا يتوسلون للمرض نفسه بالكلام الرمزي المبطّن، حسب معتقداتهم القديمة ليكون المرض سهلاً على المصاب. وقد كان الشركس يحسبون إصابة الشخص بالجدري من باب النعمة والشفقة على المريض، وذلك لكون الداء من الأمراض المستعصية التي لا تمكن معالجتها، فكانوا يستعملون فصاحتهم في الكلام ويتوسلون إلى المرض نفسه. والجدري من الأمراض الوبائية القديمة التي كانت منتشرة في القفقاس، ونظراً لعدم توفر المطاعيم الوقائية والأدوية المناسبة في الأزمنة القديمة فإن نسبة غير قليلة من المصابين كانت تلازمهم مضاعفاته وآثاره، خصوصاً في منطقة الوجه.

ويبدو أن ذلك كان في الأزمنة القديمة جداً، فالتعامل مع مرض الجدري ومريض الجدري قد تطور عندهم بشكل كبير، فمن توثيقات العالم الدبلوماسي الفرنسي أبري دالا موترا، الذي زار منطقة القفقاس في عام ١٧١١، قوله بأنه استغرب من كون وجوه الشركس جميلة ولا يوجد فيها من يحمل منها آثار الجدري، مع علمه بانتشار هذا المرض بشكل كبير في القفقاس، فسأل إن كانت هناك طريقة ما يتعاملون بها مع هذا المرض، وأبدى رغبته بمتابعة هذه الإجراءات ومشاهدتها بنفسه، حيث اصطحبوه إلى طفلة صغيرة يتم تحضيرها كي يقوموا بنقل داء الجدري إليها (والكلام للعالم) – وتم إعطاء الصغيرة دواء مسهلاً حيث تم تنظيف معدتها وأمعائها من الطعام، ثم حملوها عند طفل آخر مصاب بمرض الجدري، وتناولت المرأة العجوز التي تقوم بالإجراءات ثلاث إبر مربوطة ببعضها ومن

تحت صدر الطفلة الأيسر وقريباً من السرة في أعلى الجانب الأيسر من البطن (منطقة الطحال) غرزت الإبر وأسالت بعض الدماء، ثم بنفس الطريقة أسالت الدماء من الكف الأيمن ومن رسغ القدم اليسرى، ثم قامت باستخراج سائل من الدمامل المنتشرة على جلد المريض ودهنتها على أماكن غرز الإبر في جسم الطفلة السليمة، ثم أحضروا جلد خاروف مذبوح للتو، ولفوا الصغيرة به، وسلمت الطفلة لوالدتها مع بعض النصائح، مثل إطعامها جيداً والمحافظة عليها، وإبلاغها بأنه سيطفح على جلدها بعض الحبوب الصغيرة، وعدم حك الحبوب، ولبس رداء كان يخاط خصيصاً لمثل هذه الحالات، حيث كان يستر كل جسم الطفلة مع أكمام طويلة كي يمنعها من حك الحبوب الطافحة. ولا يخفى على القارئ الكريم دلالة هذه الحادثة الموثقة التي أوردها العالم الفرنسي، فالعملية التي تمت للطفلة مشابهة لما أصبح يعرف فيما بعد بالتطعيم ضد الجدري. ومع الاختلاف بين الأمرين إلا أن الأصل واحد، فقد كان الشركس بهذه الطريقة يبعدون عن مريض الجدري الكثير من مضاعفات المرض، ومنهم من لا يصاب به بعد هذه العملية، أو يأتي ضعيفاً جداً ويذهب دون أن يترك نتوءات على جسم المريض أو التأثير على بعض أعضاء جسمه. بقي أن نذكر أن العالم المذكور كان قد زار القفقاس عام ١٧١١م كما ذكرنا، واختراع مطعوم الجدري كان في عام ١٧٩٦م في بريطانيا؛ أي بعد ٨٥ سنة من تاريخ توثيق هذه الحادثة. ولم يكن الشركس قديماً يذكرون مرض الجدري اعتقاداً منهم أن ذكر اسم المرض سوف يؤدي إلى نزول المرض بينهم، ولم يكونوا يوقدون النار في الغرفة التي ينام فيها مريض الجدري، ولم يكونوا يغسلون الثياب فيها أو يتحدثون بصوت مرتفع، ولم يكونوا يغلقون باب الغرفة لكي يتيحوا للمرض (الضيف حسب اعتقاداتهم القديمة – مغادرة الغرفة!!

وطوال أيام المرض كانوا يعملون (الحلامه) وهي أكله شركسية كانت تصنع من الذرة، ويقومون بتوزيعها على أطفال الحي من جيل المريض، وعندما يبدأ بالشفاء كانوا يضيفون لقطع (الحلامه) قطعاً يتم دمغها بواسطة أصابع الإبهام والسبابة والوسطى، وتوضع منها قطعة مع حصة كل طفل، وكان ذلك يعني أن طفلهم لن يعدي أحداً بعد الآن. وقد كانت هناك أدعية جماعية وأغانٍ خاصة بمرض الجدري تفعّل عندما يبدأ بالشفاء كما ذكرنا. ولمن يريد التوسع في هذا المجال فهي موثقة بشكل كامل في المجلد الثاني من كتابنا: مدخل للتراث الشفوي الشركسي، الصادر باللغتين الشركسية والعربية.

أما الفئة الرابعة من المرضى التي كانت تقام لهم مثل هذه السهرات والطقوس فهم الملدوغون من الأفاعي. ففي اعتقاداتهم أن الأفعى اللادغة لا بد أن تعود إليه ثانية، فكانوا يتولون حراسته ويجعلون موضع نومه على مكان مرتفع. وهناك أغانٍ أيضاً للملدوغ، ومختصون في هذا النوع من الإصابات.

مما سبق ندرك أن الشركس كانت لهم أدعية وطقوس واحتفالات متعلقة بالأمراض، وكلها تستند إلى معتقداتهم وقيمهم الدينية وتتماشى مع حياتهم الاقتصادية والاجتماعية في تلك الأزمان، ولم تكن تلك الأمور تجري على وتيرة واحدة، بل كانت تعدّل وتبدّل وربما تلغى مع تطور ثقافاتهم وتأثرهم بثقافات الشعوب الأخرى، التي كانوا على اتصال معها، حيث لم تنقطع غزواتهم للقفقاس طوال تاريخهم الطويل، وكذلك الأديان المختلفة التي تأثروا بها. ونحن إذ نتطرق إلى هذه الأمور، ندرك أنها لا تتماشى مع مفاهيم العصر الحاضر، فقد تولدت في ظروف معينة كانت الحاجة ماسة لها، وتعد حسب تلك المعطيات ثقافة ثرية لا تقل أهمية عن ثقافات الشعوب الأخرى، كما لا نذكرها لتمجيدها أو التغني بها أو الاعتقاد بها، ولكن لكونها جزءاً من تراث الشعب الشركسي ويجب توثيقها ودراستها والمحافظة عليها.

أما الأمراض التي لم يكن الشركس يلمّون بها فهي الأمراض الباطنية، وكانت تتسبب في الكثير من الوفيات بينهم، حتى وقت متأخر عندما تقدم العلم وأصبح بالإمكان الوصول إلى أماكن الألم بالجراحة والتخدير، أما قبل ذلك فكان علاج الأمراض الباطنية يتم على أيدي رجال الدين بالحجب والأدعية التي كانت تنقع ويسقى ماؤها بعد عصرها للمريض، والتي لم تكن سوى مادة (الحبر) التي كتب بها الحجاب، وهذا موضوع لن نتوسع فيه.

وحسب معلوماتهم وثقافتهم البسيطة مع التجارب المتكررة كان عندهم تراث يتعلق بالطب الشعبي، حيث كان بإمكانهم التعامل مع الكثير من الأمراض، فقد كانوا يعرفون من الأمراض الكوليرا، والجدري، وجدري الماء، والدمامل، وجرب الجلد، والصلع، والحرارة الزائدة، والإسهالات، والدودة الوحيدة، والملاريا، والتيفوئيد، وكل هذه الأمراض لها أسماؤها باللغة الشركسية، وكانوا يتعاملون معها كما ذكرنا حسب خبرتهم البسيطة.

مما سبق نجد أن الفرد الذي سيتعايش مع هذه الظروف التي ذكرت، يجب أن تتوافر فيه صفات كثيرة جداً، فكان لدى الشركس وسائل تربوية تواكب الطفل من ولادته إلى أن يصل إلى مرحلة الشباب. فتأتي الألعاب التي تتطلب الرجولة والشجاعة والمغامرة، لأنها كانت شبيهة بالمعارك الحقيقية نظراً لخطورتها، ولا عجب في ذلك فالهدف منها التعوُّد على أجواء المعارك الحقيقية، واكتساب

الصحة والقوة البدنية، وكان لها دور كبير في صقل الشخصية وإفراز فئات خبيرة بفنون القتال من كرّ وفرّ وتخطيط وإدارة وقيادة، وغير ذلك من الصفات الواجب توافرها في الفرد كي يتحمل كل الأمور التي تصيبه ومن ضمنها الأمراض.

أما موضوع الحمل والولادة فكان من الأمور المهمة عند الشركس، فالمرأة الحامل تلقى عناية فائقة من جميع من حولها، سواء في غذائها أو عملها أو سلوكها، ففي مرحلة الحمل كانت الحامل تحدّ من نشاطاتها الاجتماعية وتبتعد عن الناس وبخاصة الأماكن التي يوجد فيها الرجال، وكانت والدتها أو حماتها تستعين بكبار السن من النساء ممن يتمتعن بخبرة في هذا المجال بتثقيف الحامل في الأمور التي يجب أن تتبعها خلال فترة الحمل والولادة، وذلك لطمأنتها وإبعاد الخوف عنها، وبخاصة في حالة الولادة الأولى؛ إذ إن الخوف والرهبة في مثل هذه الحالات تؤدي إلى مضاعفات، أثبتها العلم في ما بعد.

كما كانت الحامل تمنع من الأعمال المرهقة أو حمل الأشياء الثقيلة، ولكنها لم تكن تمنع من النشاطات التي تناسب وضعها، لا بل يصطحبونها إلى الحقول للقيام ببعض الأعمال الخفيفة التي تتناسب مع حالتها، ويحثونها على المشي باستمرار (وقد أثبت العلم أيضاً في ما بعد أن مثل هذه الأعمال كانت تساعد المرأة الحامل عند الولادة).

وكانوا يمنعون الحامل من العمل الذي يضطرها إلى رفع جسمها، كأن تقوم بطلي الجدران العالية، فمثل هذا العمل يؤدي في بعض الأحيان إلى تحرك الجنين والتفاف الحبل السري حول عنقه فيؤدي إلى اختناقه (وهذه حالات سجل العلم الحديث الكثير منها فيما بعد).

لقد كانت فترة الحمل من المراحل الحرجة في حياة المرأة، فالتعامل معها كان من الصعوبة بمكان، في عصر لم يكن فيه أطباء ومستشفيات بل يتولى أمورها نساء مختصات بمثل هذه الحالات، وكان في كل تجمع شركسي واحدة أو أكثر منهن، لذا نجد الكثير من المعتقدات والعادات الغريبة التي كانت تحيط بالمرأة الحامل والتي تم اختراعها لمواجهة هذا التحدي الكبير الذي يجهلون التعامل معه بطرق مادية (والحاجة أم الاختراع كلها حتى الخرافات) فلا غرو بعد ذلك أن المثل الشركسي يقول:(الولادة والموت بمنزلة سواء).

وموضوع النطق السليم من الأمور التي يهتم بها الشراكسة، وتدل على المستوى المتقدم في العلاج الطبي الشعبي عندهم، فهم يستعملون مفاتيح النطق التي تأتي صياغتها من كلمات وجمل وفقرات وربما على شكل قصيدة قصيرة، صعبة النطق معقدة التركيب تتدرج أيضاً في صعوبتها حسب الفئات العمرية التي تمارسها، وتفعّل في أجواء السهرات والمرح المرتبطة بالمناسبات؛ إذ يطلب من المشارك ترديدها ثم الإسراع بترديدها، ثم تكرار ذلك عدة مرات بسرعه، وهكذا.

ومن هذه الجمل والفقرات ما ينتج عنها من التكرار والسرعة، كلمات أخرى ومعانٍ مثيرة للضحك لدى المستمعين، وتزيد الجو مرحاً وإثارة، وتشد الحاضرين إلى المشاركة. ومما يسهّل تشكيل هذه الجمل والأغاني، كون اللغة الشركسية لغة مقطعية وصفية بنائية وهي لغة معقدة أصلاً بدون تعقيدات.

وإذا تم تحليل هذه الجمل والفقرات بطريقة علمية نجد أنها وسيلة فريدة نموذجية لتعويد الفرد على نطق الأحرف والكلمات بشكل صحيح، وتمرين اللسان وباقي أجهزة النطق على إخراج الأحرف والمقاطع الصوتية بسهولة ويسر، كما تغطي كل مخارج الحروف الشركسية وتنتقل من مخرج إلى آخر وبترتيب معقد، بحيث تصبح بالتالي وسيلة من وسائل ترسيخ اللغة وجعل مخارج الأحرف وأجهزة النطق مطواعة لإخراج كل الأصوات التي تشكل اللغة بطريقة صحيحة وسهلة مهما كانت صعوبتها.

وقد كان الشركس يعالجون الكثير من الأمراض (التي لا تصاحبها الفعاليات والطقوس التي تطرقنا لها) بطرق مختلفة عايشت شخصياً الكثير منها كما مورست معظمها عليَّ شخصياً علماً بأني من مواليد ١٩٤٣/٤/١٤ ومن هذه الأمراض :

١. **وجع الرأس**، من خلال عصب الرأس بمنديل وشد المنديل بواسطة (مرقّ العجين) الذي كان يستعمله الشركس لعمل الخبز، وإرخاء العصابة وشدها وتكرار ذلك عدة مرات .

٢. **لسعات الدبابير والنحل**، كانت تعالج بمسح أماكن اللسع بخاتم أو قطعة من الفضة أو الثوم لتخفيف الألم ومنع حدوث تورم .

٣. **التهابات العيون**، كانت العيون تمسح بقطعة من القماش بعد أن تغمس في ماء الشاي (بدون سكر)، وتكرر هذه العملية صباح كل يوم عدة مرات حتى تزول الالتهابات.

٤. **التهاب الحلق ونزول اللوزتين**، كان يعالج بشرب دبس الرمان المركَّز بعد تخفيفه بالماء وتحليته بالسكر، أو تناول ملعقة من الدبس المركَّز بشكل بطيء. كما كانوا يعالجون (نزول اللوزتين) بعمل مساج لمنطقة اللوزتين من الخارج ومن أسفل الفك بمادة زيت الزيتون (وذلك من قبل سيدة كان يشترط أن تكون ممّن أنجبن توأماً من المواليد !!)، حيث تعمل بعد المساج على استعمال طرف ثوبها لرفع الحنك ومنطقة اللوزتين

للأعلى عدة مرات، وتكرر العملية عدة مرات في الصباح الباكر (على الريق) قبل الإفطار لعدة أيام، كما كانت هذه الحالة تعالج بالغرغرة بماء الملح عدة مرات، وظلت هذه الوصفة دارجة حتى العصر الحديث.

٥. **أوجاع المفاصل**، كانوا يعالجونها بدهن الثوم المهروس المخلوط باللبن على مكان الألم، وبهذه الطريقة أي بالثوم مع اللبن كانت تعالج (الأنفلونزا والإسهال).

٦. **معالجة القروح السريرية الناتجة من طول الرقاد**، وذلك باستخدام مرهم كان يتم تحضيره من عشبة تنمو في المناطق الرطبة قرب الينابيع ومجاري المياه، كان يتم تجفيفها ثم طحنها وخلطها مع كميات مساوية لها من السمن البلدي وصفار البيض والعسل البلدي، حيث يتم تغطية القروح بهذا المرهم. وأذكر أنني شخصياً أحضرت مثل هذه العشبة من جانب قناة المياه المغذية لمطحنة إسحاقات السفلى في وادي السير، ثم أصبحت العشبة تزرع عند بعض العائلات.

٧. **حالات الدوزنطاريا**، وكانت تعالج بتناول السماق المطحون وحده أو مع البيض المقلي.

٨. **إيقاف نزيف الدم وجروح الرأس باستعمال القهوة**، وكذلك الرماد (السكن) الذي يحصلون عليه من الطابون، حيث كان يوضع على الجرح !!.

٩. **استعمال كاسات الهواء**، لمعالجة الإصابة بالبرد.

١٠. **علاج الحزازات**، وهي التهابات كانت تطفح على الخدّين خاصة، وذلك بتمرير رأس إبرة على محيط الحزازة ودهن مكانها باللعاب !!.

١١. **علاج الإصابة بالدودة الشريطية (الاوسكارس)**، وذلك بتناول بذر نبات القرع النيء.

١٢. **علاج (نخر العظام) وهو نوع من أنواع (الغرغرينا)**، كانت تعالج بخلطة من الأعشاب شاهدت حالة منها عند المرحومة (تساتسو والدة المرحوم يعقوب شابسوغ) في مرج الحمام.

١٣. **العلاج باستعمال (الحجامة)**، وكانوا يستعملون آلة قديمة جداً لهذا الغرض.كما كان يتم بوضع العلق (دودة مائية) على أماكن الألم أو على الجبين وتركها تمتص الدم الفاسد حسب المعتقدات.

أما بخصوص الطب الشعبي التقليدي عند الأردنيين من أصول شركسية، فقد برز منهم مختصون في هذا المجال، وكان كل تجمع شركسي لا يخلو من واحد أو أكثر منهم، نذكر منهم:

- في منطقة المهاجرين في عمان المرحوم الحاج حوده ومار الذي تعلم تجبير العظام بالسليقة الذكية، وخلفه بعد وفاته ابنه المرحوم حميد الجوقه الذي لم يكن أقل مهارة من والده حتى إن المستشفى الإيطالي في عمان كان يستعين به في مرحلة من حياته لتجبير الكسور الصعبة، كما أورث المهنة لابنه المرحوم عوض الجوقه، وبعد تطور التعليم برز ابنه الآخر المرحوم الدكتور عوني الجوقه طبيب العظام المشهور.
- وفي وادي السير برز في هذا المجال المرحوم شوماف صوبر، والمرحوم سليم إسحق إسحاقات حلاشته، كما اشتهرت المرحومة زكية أحمد شابسوغ بالعلاج بالأعشاب، وكذلك المرحومة فاطمه قاسم لبزو كانت مشهورة في علاج الحروق بالأعشاب.
- وفي ناعور برز المرحوم عيسى حدغالئه وسليمان حدغالئه في مجال معالجة الكسور، (وقد اشتهرا عند الإخوان العرب في ناعور باسم عيسى حكيم وسليمان حكيم)، والمرحومة تساتسو والدة المرحوم يعقوب شابسوغ، والمرحومة متشخان إسماعيل في مجال المعالجة بالأعشاب .
- وفي صويلح كان هناك المرحوم إسماعيل دوراك وكان متخصصاً بالكسور، والمعالجة بالأعشاب، والمرحوم محيي الدين دوراك بالكسور.
- وفي جرش المرحوم عبد الوهاب دغجوقه كان يعالج الكسور والأسنان، والمرحوم حميد قلباته كان يعالج الكسور، والمرحوم خير الدين جتكر معالجة الكسور وغيرها، وشقيقته زهرة جتكر (والدة شريف حؤبش) كانت مختصة بالأمراض النسائية.

رحمهم الله جميعاً، وجعل أعمالهم في ميزان حسناتهم.

إنَّ التراث ينبغي أن ينطلق إلى الحياة التي هي مصدر نشأته وتكوينه، لذلك يمكن للتراث إن دوّن، أن يتحول إلى طاقة سلوكية وفكر حياتي، يقدم لأبنائه القوة لمواجهة الحياة، محافظين على الهوية من جهة وقادرين على التفاعل مع استحقاقات كل عصر وزمان، فالتراث لا يقف حجر عثرة أمام المعاصرة والحداثة، بل هو جزء منها، ودافع من دوافعها، فمتى اطمأن الإنسان لهويته وتراثه، كان أقدر على التفاعل مع العصر ومستجداته، فالتراث المحفوظ جزء من التواصل الإنساني الأرحب.

القهوة والمقاهي في التراث الشعبي الأردني

محمد علي الصويركي*

تاريخ المقاهي

لم تُعرف تاريخ نشأة المقاهي وسنة ظهورها، لكن للمقاهي العامة تواريخ طريفة في حياة الأمم والشعوب...ففي أيام السلطنة العثمانية عرفت تركيا المقاهي لأول مرة عام ١٥٥٤م، في عهد السلطان سليمان القانوني، وأول من أقامه رجلان عربيان قدما من دمشق وحلب وأسسا مقهيين في اسطنبول حيث روعيت فيهما الفخامة والأبهة، حتى تكاثر الرواد، وذاع صيتهما في الآفاق، مما دفع غيرهما على افتتاح المقاهي في مختلف أرجاء العاصمة.

وبعد مضي خمسة عشر عاماً على انتشار المقاهي، تعالت صيحات الأئمة والدراويش بالاحتجاج لأن المساجد كادت تخلو من المصلين، بينما تزدحم المقاهي بالناس، وقد أجمعت الدوائر الدينية التي قادت الحملة على اعتبار القهوة محرمة كالخمر! وقد نظم بعض الشعراء متهكّما على تحريمها:

قهوة البن حرمت فاحتسوا قهوة العنب

واشربوها وعربدوا والعنوا من هو السبب

لكن الأتراك لم يتراجعوا أمام هذه الحملة وفتاوى التحريم، بل مضوا يحتسون القهوة، ويرتادون المقاهي، وبعد عشر سنوات مضت تمكن العلماء والدراويش من دفع السلطات العثمانية على سن عقوبات مدنية على شاربي القهوة ومرتادي المقاهي...ولكن الأتراك تحايلوا على القانون فنشأت للقهوة (سوق سوداء)، وذهب الناس يحتسونها في الخفاء!

ثم تولى الحكم وزير عثماني كان يخاف أن تصبح المقاهي موطنا للفتن، فجدد صدور الأوامر بمنع القهوة وجعل عقوبة المخالفين الجلد أول مرة ،وغلّظ العقوبة إن تكررت المخالفة بوضع المخالف في كيس جلديّ يخاط عليه، ثم يغرق في مياه البوسفور!

في عام ١٦٧٠م انتشرت المقاهي في ألمانيا، وبقيت على هذه الحال حتى عهد الملك فريدريك الأكبر الذي عرف تزايد



مقادير القهوة التي يحتسيها رعاياه، وغنم التجار الأموال الطائلة، ونتيجة لذلك أصدر قرارا يحض المواطنين على احتساء البيرة بدلا من القهوة.. لأنه كان يحتسي البيرة هو وضباط جيشه، وكان يعتقد بأن انتصاراته الحربية قد تمت على يد جنوده الذين يحتسون البيرة !

ثم تطورت الأمور عند (فردريك الكبير) فقام باحتكار استيراد البنّ، والإشراف على طحنه، وأصبح موردا ماليا مجزيا من موارد الدولة، واستعمل مجموعة من الموظفين أطلق عليهم اسم (الشمّامين) عهد إليهم مراقبة المطاحن غير المرخّصة، وتشمّم روائح البنّ الزكية المنبعثة منها، حتى إذا ضبطت هذه المطاحن في الجرم كانت تغرّم، ويمنح الشمّامين نصف الغرامات التي يحكم بها على المخالفين.

أما في بريطانيا فقد صدر في عهد الملك (شارل الأول) قانون يحظر افتتاح المقاهي العامة وارتيادها، لكنه قوبل بالسخط الشديد من أفراد الشعب كافّة، فاضطرت الحكومة إلى تعديل القانون وترك فترة سماح مدتها عام ونصف يستمتع فيها الناس بارتياد المقاهي واحتساء القهوة، ومع مرور الأيام أهمل القانون وانتشرت المقاهي في لندن، وأصبحت تعجّ بالناس وأصحاب المهن، ثم تطوّر أمرها مع الزمن، حتى قامت النوادي المعروفة.

وفي العصر الحديث انتشرت المقاهي بشكل واسع في البلاد العربية بخاصة في مصر ولبنان والشام والعراق، وغدت

* باحث وأكاديمي أردني

بعضها للطبقات الفقيرة في القاهرة والاسكندرية لأن هذه الأسر الفقيرة لا تملك إلا مسكن واحد تستعمله للنوم والطهي والأكل، ويصعب استقبال الضيوف فيه، ومن هنا كان لا بد لهذه الطبقة الفقيرة من مقاه يقابلون فيها ضيوفهم وأصدقاءهم، كما كان للكثير من أصحاب المهن كالمنجّدين وعمال المطابع والطهاة وعمّال البناء مقاه خاصة معروفة يرتادونها،و يمكث فيها المتعطّلون عن العمل صباحا حتى يأتي من يطلبهم أو يستخدمهم .

وعلى الرغم من أن وجود المقاهي بات ضرورة، وأن بعضها يقدم بعض الخدمات الاجتماعية، إلا أن من عيوبها الظاهرة ومثالبها الواضحة ازدحامها بالعاطلين عن العمل الذين لا شأن لهم سوى التطلع للرائحات والغاديات من البنات، ومعاكستهن بالألفاظ والنظرات، وما أقبح الشباب الذين يقتلون وقتهم في لعب الطاولة أو الورق أو القمار.. وهم يستطيعون أن يشغلوا يومهم في العمل المفيد ويجنون المال، قبل أن يريحوا في أوقات فراغهم أبدانهم وأعصابهم.

أما في الأردن فقد انتشرت المقاهي في المدن الكبرى كعمان وإربد والزرقاء والسلط، ومن أشهرها (مقهى حمدان) في عمان الذي عقد فيه زعماء شرقي الأردن مؤتمرهم الوطنيّ الأول بتاريخ ٢٥ تموز ١٩٢٨م، الذي حضره ١٥٠ مندوبا من الزعماء والشيوخ والمفكرين الذين انتخبوا حسين باشا الطراونة رئيسا لمؤتمرهم، ووضعوا الميثاق الوطني المشهور حينذاك، وفي السلط اشتهر (مقهى العمد) الذي كان ملتقى يوميا لنخبة من مفكري المدينة وسياسييها، وفي إربد (مقهى الأريزونا) الذي كان مقرا لأدباء المدينة ووجهائها.

وتقوم هذه المقاهي المنتشرة في المدن الأردنية على تقديم القهوة والشاي والمشروبات الغازية والزهورات والأرجيلة (الشيشة)، بينما يمارس روّادها ألعاب النّرد والشطرنج والورق، مع تبادل الأحاديث السياسية والاجتماعية العامة والخاصة فيما بينهم، وتجد هؤلاء الرواد يأمونها في الصباح لكنها تزدحم بهم في فترات المساء، ومن اللافت للنظر اليوم الانتشار الواسع للمقاهي في مدن: عمان وإربد والزرقاء، حيث تطورت كثيرا، وأخذت شكلا جميلا، وديكورا جذابا وفخما، وغدى الناس يأمونها بأعداد غفيرة بخاصة فئة الشباب، حتى الفتيات أصبحن يرتدن المقاهي لاحتساء القهوة وشرب الأرجيلة.

أصل القهوة

تقول الأسطورة: كان في الحبشة في العصور الأولى للمسيحية رئيس دير يشكو دائماً من أنّ رهبانه يغلب عليهم النعاس إذا قاموا إلى الصلاة في منتصف الليل، وجاءه رجل وقصّ عليه قصة غريبة، وهي أن هناك في بطن الجبل شجيرات ذات أوراق طويلة تحمل حبّات تميل الى الحمرة إذا ما تناولتها الجمال تظل ساهرة طوال الليل، وسرعان ما أحضر بعض أوراق هذه الشجيرات، ثم غلاها وطلب الى الرهبان شرب مائها، ولشد ما كانت دهشته عندما لاحظ أن الرهبان يؤدون صلاة الليل بحماسة ونشاط كبيرين.

وتقول أسطورة أخرى: إن الرعاة العرب لاحظوا أن أغنامهم كانت تأكل من ثمرة معينة فيبدو عليها نشاط غريب، وقد أقبل الرعاة ذات مرة على هذه الثمار بتذوقها فلم يستسيغوا طعمها فألقوها في نار موقدة، فوجدوا أن لها رائحة زكية عبقة فعمدوا بعد ذلك إلى شرب ماء هذه الحبات بعد غليها فيه، وسموه (خمر الصالحين) إذ كانوا يستعينون بتأثيره على قيام الليل.

والقهوة من أسماء الخمر، لكنّ المراد بها هنا قهوة البُنّ المعروفة، والبنّ بذور أشجار دائمة الخضرة قد تطول إلى ستة أمتار فأكثر، حيث تحمّص بذورها فوق النار حتى تحمرّ أو تسودّ ثم تطحن، ويضاف إليها الهيل، وبعد غليان الماء يوضع كميّة مناسبة منها ثم يشرب ماؤها مراً، ومنهم من يحّليه بالسكر، ولكل بلد طريقتها في تحضير القهوة.

وقد ظهرت قهوة البنّ في بلاد اليمن في القرن التاسع الهجري بعد أن وصلتها من بلاد الحبشة، ثم ظهرت في رواق اليمن بالجامع الأزهر بمصر في القرن العاشر الميلادي؛ لأن أهل اليمن المقيمين فيه كانوا يستعملون شربها في أوقات محددة.



ثم وصلت أوروبا في القرن السابع عشر الميلادي، وأول مقهى أنشئ في بريطانيا عام ١٦٥٢م، ومن أوروبا انتشرت القهوة إلى جميع البلدان، ويقال: إن أول من شربها (لويس الرابع عشر) ملك فرنسا، وقد أدخل النمساويون القهوة إلى أوروبا عام ١٦٨٣م بعد أن هزموا الأتراك في موقعة فينّا، وحدث أن أراد امبراطور النمسا مكافأة أحد جنوده على بطولته وسمح له أن ينتخب بنفسه نوعا من الغنائم، فاختار الجندي كمية كبيرة من البنّ، وتعلّم من أحد الأسرى الأتراك طريقة صنع القهوة، ثم افتتح بعد ذلك مقهى في فينّا، فكان أول مقهى في العالم.

يزرع البنّ اليوم في بلاد اليمن، والحبشة، وجزر الهند الغربية، وسيلان، وسومطرة، وجاوه، والهند، والبرازيل وتعدّ الأخيرة الأولى في إنتاجه عالميا.

تحتوي القهوة على نوعين من المواد المنبّهة هما: الكافيين بنسبة ١ الى ١,٥٪ وهو منبّه للأعصاب، ولا يحدث تأثيرا مثبطا بعد شربه، أما الشوبرومين فيوجد بنسبة ضيئلة، وهو مدرّ للبول.

القهوة والشعر العربي

نظم العديد من الشعراء والهواة القصائد في القهوة، ومما جاء في الشعر العربي عنها قول أحد الفضلاء:

رُبَّ سوداء في الكؤوس تجلّت ... تهب الرّوح نفحةً من حياة
عندما ذقتها تحقّقت منها ... أنّ ماء الحياة في الظلمات

وقال آخر:

هات اسقني قهوة بكرية فضحت ... بكر المدام وروق لي الفناجينا
تدعو إلى نحو ما فيه البقاء ولو ... دعت إلى نحو ما فيه الفناجينا
لو أن ألفاً أحاطوا حول ساحتها ... قصد النجاة رأيت الألف ناجينا
يا ربّة الأنس حلينا حماك فإن ... نطلب فجودي وإن نسأل فناجينا
أما سمعت لسان الحال قائلة ... اشرب هنيئا وقم ليلاً فناجينا

وقال بعضهم:

هي سوداء وهي بيضاء معنى ... يحسد المسك عندها الكافور
مثل نون العيون يحسبه النا ... س سواداً فإنما هو نور

ومن الأشعار البدوية التي قيلت في القهوة:

الشمس غابت يابن شعلان وأريد ... أدوّر معازيبِ
الدلّة تسكب على الفنجان وبهارها ... جوزة الطيب

مكانة القهوة عند العرب

للقهوة العربية مكانة خاصة في موروثنا الشعبي، فهي رمز للمحبة والمصالحة، وتعبير عن حسن الضيافة، وإكرام الضيف، فرشفة فنجان من القهوة كافية لعقد اتفاق مصالحة بين الخصوم، وإحلال الصلح بينهم، ونكهة منها قد تشعل الأفراح وتجمع المحبين على سنة الله ورسوله ويتم عقد القران ثم الزواج، ومن هنا حرص الناس في الريف والبادية على إعدادها واعتادوا احتساءها، واعتبروها من لوازم البيت الأساسية بغض النظر عن غنى صاحبه أو فقره. والقهوة كما يقولون: (كار أجاويد الله)، فصنع القهوة من شيم الكرام، ومن أول واجبات البيت البدوي أو القروي أن تكون القهوة جاهزة في منزله منذ الصباح، وتحتسى بشكل يومي كونها عنوان الكرم العربي الأصيل.

وقد دعيت بالقهوة السادة او المرّة أو القهوة العربية تمييزا لها عن القهوة التركية أو الأمريكية، وهي من أهمّ متطلبات الضيافة يتمّ إعدادها منذ الصباح، وهي دليل الكرم والزعامة والضيافة، والقهوة كما يقولون: (القهوة مفتاح السلام والكلام)، وان الضيف في حال شربه القهوة من المعزّب (المضيف) يكون قد أصبح كل منهما أمينا على الآخر وآمنا منه.

لقد احتلت القهوة مكانة مميزة لدى البدوي في الصحراء منذ قديم الزمان، ولها رمزية خاصة، وعادات وتقاليد معروفة، وأصبح أعدادها على يديه فنا يحتاج إلى أدوات، وخبرة وذوق رفيع ومرهف، حتى ارتبطت بالفروسية والنخوة والكرم والشجاعة، لذلك تعارف أهل البادية على المبادرة بتقديمها للمحارب المدافع عن شرف القبيلة أولا وقبل الجميع .

وقد تعارف العرب على أنواع متعددة من فناجين القهوة العربية، واطلقوا عليها أسماء معينة: فهناك: فنجان القضايا والخطبة والفرح والثأر والحزن، فمثلا (فنجان الضيافة)، وهو الذي يصب للضيف القادم من مكان بعيد، و(فنجان الطلب)، وهو الذي يقدم للجاهة التي حضرت لطلب عروس، أو لعقد

الصلح بين المتخاصمين، وعندما يضعون الفنجان أمام الجاهة من المتعارف عليه بأنهم لا يشربونها على الفور، فيدرك (المعزّب) أو صاحب البيت أن هناك غرضاً ما في نفوسهم، ويعرضون عليه أنهم لن يشربوا قهوته إلا إذا وعدهم بتلبية طلبهم، وقد يصرحون بما يرغبون، أو يكتمونه إلى أن يحصلوا على ردّ إيجابيّ منه، ومع أن الموافقة على الطلب المستور قد تكلّفه كثيرا، إلا أنه يعزّ عليه أن يغادر الضيوف منزله دون أن يشربوا قهوته، ولذلك غالبا ما يوافق على طلبهم.

أدوات القهوة

للقهوة العربية أوانيها ولوازمها وأدواتها، ومن أبرزها:

١. **ما يسمى (الظبية)**: وهي وعاء جلدي مزركش يستخدم لحفظ القهوة بعد تحميصها، أو لخزن البنّ الأخضر.

٢. **وهناك (المحماسة)**: وتشبه المقلاة، وتصنع من الحديد، وتستخدم لتحميص القهوة على نار الحطب الهادئة، وتحرك بواسطة يد معدنية تشبه المعلقة حتى تصبح ذات لون أحمر داكن.

٣. **وهناك وعاء يسمى (النجر) أو(الجرن) أو (المهباش)**: وهو وعاء إسطواني مصنوع من خشب البلوط مجوّف من الداخل، وله يد من خشب تستخدم لدق القهوة من أجل طحنها وتنعيمها بوساطة قطعة خشبية تسمى الجرن، وأحيانا يد الجرن تصدر أنغاما موسيقية جميلة من تحريكه داخل المهباش، بهدف دعوة الضيوف لاحتساء القهوة.

٤. **بعد طحن القهوة توضع في وعاء معدني يسمى (الغلّاية أو المصفاة)**، ويضاف إليها الماء وفق مقادير محددة، ثم تغلى على النار، ويضاف اليها حب الهيل (البهار) الذي يعطيها نكهة ومذاقا طيباً، ومن ثم تترك لتركد. لا شك أن وضع حب الهيل على القهوة تعدّ من العمليات المهمة في صناعة القهوة حتى تعطيها مذاقا خاصا، بل يتفنن صاحبها في إضافة مطيّبات إلى البهار مع القهوة مثل جوزة الطيب، القرنفل، الزعفران، العنبر الذي يضفي نكهة مميزة على رائحة القهوة.

٥. **تفرغ القهوة المغلية في وعاء يسمى (الدلّة)، وجمعها (الدلال)**، وهي أواني نحاسية تستخدم لغلي القهوة، وتقدم ساخنة الى الضيوف. ويلزم الأمر بقاء الدلال بجوار النار المشتعلة طوال النهار حتى تبقى ساخنة باستمرار، ومن العيب تقديمها باردة، أو أن يخالطها أي طعم يفسد مذاقها، وإلا قيل أن قهوة فلان (صايدة)، وهذا سبّة وعار تلحق بصاحبها.

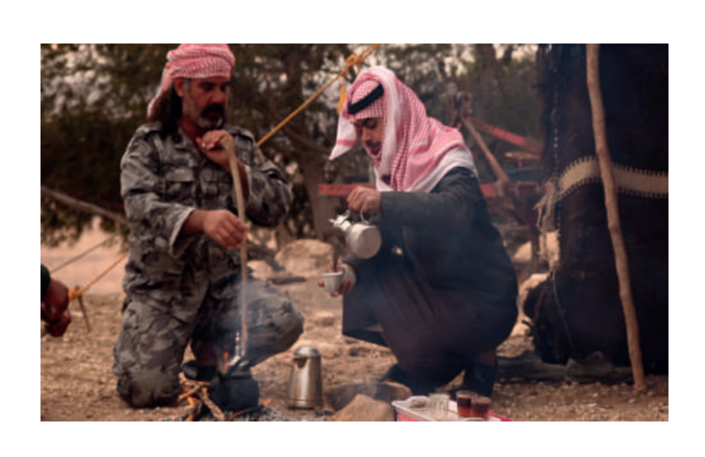
آداب تقديم القهوة

لتقديم القهوة أدبيات وعادات راسخة تعارف عليها الناس، فيجب أولاً على صاحب البيت أن يسكب الفنجان من قهوته ويشربها أمام الضيف ليدلل على أن القهوة لا تحتوي على أي مادة سامة أو ضارة؛ بهدف إدخال الأمن والاطمئنان على قلب الضيف.

ثم تقدم القهوة للضيف، من جهة اليمين حتى لو كان الضيف الجالس على اليسار شخصية مهمة وذات قيمة، لذلك قيل في الأمثال والأقوال) :القهوة قصّ، والشاي خصّ)، أو (القهوة قصّ مش خصّ، من اليمين لو كان أبو زيد على اليسار)، ويمكن الخروج عن هذه القاعدة إذا كان الضيف أو الضيوف غرباء إذ تدار القهوة عليهم أولا.

كما يجب أن تقدم القهوة للضيف باليد اليمنى، شرط أن يمسك الساقي الدلة باليد اليسرى، وينحني انحناءة خفيفة للمزيد من الدلالة على إكرام الضيف وتقديره.

ويجب أن لا تتعدى كمية القهوة المسكوبة في الفنجان مقدار رشفتين فقط، تسمى الأولى (شفة)، والثانية (هفة)، واذا



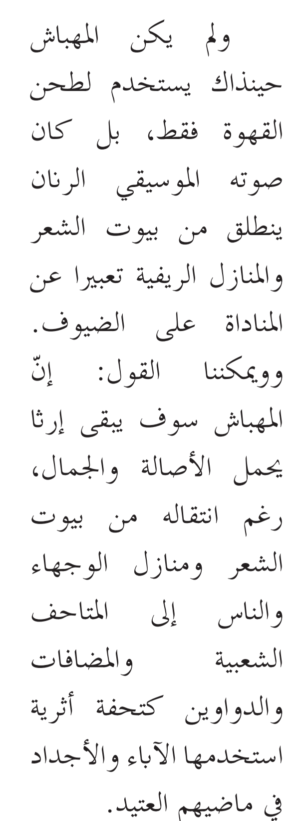
زادت الكمية عن هذا المعدل، فللضيف الحق أن يرفض تناولها لأن زيادة القهوة في الفنجان عن المعدل المعتاد تعتبر في أعراف أهل البادية والريف مظهرا من مظاهر الغضب أو الحقد يظهره الساقي لأحد الجالسين إذا كان يضمر له مثل هذه الأشياء، أو مدفوعا من صاحب البيت.

وفي العادة تقدم القهوة للضيف بمعدل ثلاثة فناجين تقل أو تكثر حسب رغبة الضيف الذي إن اكتفى بما قدم إليه من القهوة يجب أن يهزّ الفنجان بيده عدة مرات، وهنا يعرف الساقي عدم رغبة الضيف في شرب المزيد منها. وهناك من يعطي لفناجين القهوة الثلاثة دلالات منها قولهم: الفنجان الأول للضيف، والثاني للسيف، والثالث للكيف.

وخلاصة الحديث، فإن للقهوة العربية حضورا دائما في مضافات الناس ودواوينهم ومنازلهم، في الأفراح والأحزان، وعند حل قضاياهم وهمومهم اليومية والحياتية، وتذاكر أمور الدنيا والآخرة، وفي التعاليل وجلسات السمر التي تسودها فناجين القهوة في ليلة تتبادل بها الحكايات قصص البطولة والجود والصبر وجلسات الهجيني وأثناء الاستماع لأنغام الربابة التي تفجر العواطف وللقصيد.

المهباش

يعدّ المهباش في الماضي القريب من أهم مقتنيات البيت الأردني، ومن أسمائه: النّجر، الجرن. وكان الأكثر استخداما في بيوت الشعر والمنازل الريفية لطحن القهوة بعد تحميصها، وهو ذو شكل أسطواني يصنع من شجر البلوط أو الزان أو البطم، ويجوف من الداخل، ويزين من الخارج، ببعض الرسوم والأشكال والنقوش، ويرصع بالقطع الفضية، وله فوهة يدخل من خلالها يد خشبية مصنوعة من نفس مادة المهباش وذات شكل مفلطح من الأسفل، ومدبّبة من الأعلى، وتزركش مثل زركشة المهباش في الجهة العلوية. ونتيجة لتطور الحياة المعاصرة استعاض الناس عنه بمطاحن القهوة الكهربائية، التي وفرت الوقت والجهد، إلا أنه ما زال موجودا في الدواوين والمضافات، وبيوت شيوخ العشائر والقبائل، وفي بعض المتاحف الشعبية، وعند بعض محبّي التراث.



ولم يكن المهباش حينذاك يستخدم لطحن القهوة فقط، بل كان صوته الموسيقي الرنان ينطلق من بيوت الشعر والمنازل الريفية تعبيرا عن المناداة على الضيوف. وويمكننا القول: إنّ المهباش سوف يبقى إرثا يحمل الأصالة والجمال، رغم انتقاله من بيوت الشعر ومنازل الوجهاء والناس إلى المتاحف الشعبية والمضافات والدواوين كتحفة أثرية استخدمها الآباء والأجداد في ماضيهم العتيد.



مراجع المقال

- جهاد جبارة: المهباش شاعد على كرم عربي الرأي، ٢٠٠٣م.
- حسين الشرعة: المهباش غاب صوته ليبقى تحفة من التراث. ٢٠٠٦م.
- خالد الحمزة: المهباش، مجلةاليرموك، العدد٢٣، ١٩٨٨م.
- عناد ابو زندي: القهوة العربية مفتاح السلام والكلام. الرأي، ٢٠٠٣م.
- محمد الخوالدة: المهباش رمز تراثي، جريدة الرأي، ٢٠٠٤م.
- محمد طاهر الكردي: أدبيات الشاي والقهوة والدخان. جدةك الدار السعودية للنشر، ١٩٦٧م.
- محمود اسماعيل بدر: القهوة العربية جريدة الرأي. ٢٠٠١م.
- نسرين الضمور: القهوة ثقافة التعامل مع الضيف. الرأي تاريخ ٢٠/١٠/٢٠٠٥

القيــلة من العادات التراثية السعودية

مطلق أحمد ملحم*

المجتمع السعودي هو أحد أبرز المجتمعات على الصعيد العربي، رغم أنه لا يخلو من العثرات والتحديات، ولكنه في نفس الوقت يزخر بالعديد من الخيرات والإنجازات في كافة المجالات وبوتيرة متصاعدة . تلك هي طبيعة المجتمعات الديناميكية التي تتمتع بوفرة من الإمكانات والقدرات والثروات، البشرية والمادية، إضافة إلى تشكّلها من ملامح وأبعاد إنسانية وحضارية متعددة ومتنوعة، وقد تناولت هذا الموضوع كإحدى العادات الإيجابية الفريدة التي يتميز بها المجتمع السعودي عن غيره، ومن خلال الثلاثة عقود من عمري التي قضيتها في المملكة استطعت أن أوثق الكثير من العادات السعودية الجميلة والتي تمتاز بها عن غيرها من المجتمعات، بسبب الطبيعة البشرية المجبولة بالفطرة كونها طبيعة عربية بامتياز فرضتها صعوبة المناخ، وصعوبة العيش في الماضي وفق تضاريس متنوعة، خاصة الحضور القوي للعائلة السعودية، حيث أنها ما زالت تحافظ عليها بكل قوة وسخاء، وتمتاز بالكرم وبكل أشكاله ومستوياته، سواء للأسرة أو الضيف أو الغريب، ومساعدة المحتاج وهي من الصفات البارزة والمعروفة عن المجتمع السعودي، وتبهجها ظاهرة التجمع العائلي في منزل كبير أو عميد العائلة، وهي من العادات الأصيلة المترسخة الجذور في حياة المجتمع السعودي خاصة في شهر رمضان المبارك والأعياد والمناسبات المختلفة .

بلا شك فإن الطيبة هي سمة من سمات المجتمع السعودي الذي يتمتع بقدر كبير من البساطة والطيبة والعفوية في التعامل بخلق حسن مع الآخرين، ويظهر ذلك جلياً في محافظتهم على صلة الرحم والتواصل الأسري والمجتمعي وهي من الصفات الجميلة النادرة في المجتمعات الأخرى، ويمتاز الشباب السعودي بالمبادرة والمشاركة الحقيقية في كثير من الأنشطة والفعاليات التي تساهم في توطيد العلاقات الاجتماعية، ويمتاز كذلك بالموروثات الجميلة كصندوق «العانية» وهي مساعدة المقبل على الزواج .



دلة قهوة بالبر – forum.rjeem.com

* باحث أردني في التراث

ومن هذه العادات الجميلة والمتوارثة جيل عن جيل في المجتمع السعودي وخاصة في منطقة حائل وقراها القيام بـ « القيلة « وهي تعاون مجموعة من الأقارب والأصدقاء برحلات برية بعيداً عن صغب المدينة بهدف الشعور بالاسترخاء والراحة والاستمتاع بالأجواء[1] الربيعية خاصة بعد هطول الأمطار في منطقة امتازت بهذه العادة إلا وهي مدينة « حائل « .

ومما يشجع الشباب خاصة على القيام بمثل هذه الرحلات وجود الصحراء الشاسعة برمالها الذهبية المعروفة حيث تشكل الجزء الأكبر من المساحة الجغرافية لأرض المملكة، ولهذا نجد التشجيع المتواصل للإنسان السعودي في استكشاف عوالم هذه الرمال الطبيعية، وسياحة الصحراء هي من السياحة المحببة للشباب وخاصة الشتوية منها، حيث تحتوي بيئة الصحراء على ميزات كثيرة سواء بتنوع التضاريس أو تنوع الحياة الفطرية فيها، والهدوء وصفاء الهواء مما يساعد الشباب على القيام بالعديد من النشاطات.

إن مثل هذه التجربة الاجتماعية قد تمثل لوحة بديعة ترسمها مكونات الطبيعة البكر، حيث تنتعش الأرض وتزهر، وتكسو الرمال طبقة من الأعشاب الخضراء الريانة، والهواء نقيا وعابقاً برائحة الزهور البرية وندى المطر، فالطقس في ربيع السعودية معتدل وعليل يشجع على القيام بنشاطات وهوايات متنوعة تجلب للنفس الفرحة والسعادة والنشاط، كنصب الخيام والصيد، ورحلات لاكتشاف







المجهول من ربوع الصحراء للوصول لمناطق عذراء لا يطرقها الزوار، والتمتع بسهرات الصحراء والسمر على ضوء القمر ولهب الحطب برائحته المميزة، هناك أيضا مهرجانات دورية تستوحي أجواء الصحراء ومقوماتها السياحية في فصل الربيع.

كما تنتشر في المملكة الواحات الصحراوية الزراعية التي تشجع الشباب للتمتع بزهو الأشجار والنخيل والبساتين الخضراء, خاصة في الواحات الصحراوية التي تمتاز بغطاء رملي خلاب يمنحها منظراً طبيعياً رائعاً, والذي يندر وجوده إلا في المناطق الصحراوية.

يقوم الأشخاص المعنيين بالاتفاق على اليوم الذي يقومون به برحلة القيلة ويتفقون على توفير مجموعة من الحاجات وكل شخص يقوم بتجهيز مادة معينة مثل الخيام و المفارش، والمواعين ودلات القهوة وأباريق الشاي والحطب والماء...الخ.

يبدأ البعض بنصب الخيام وفرشها وآخرين يوقدون النار ويضعون عليها القهوة والشاي وآ خرين يوفرون الماء البارد والعصائر، وآخرين يقومون بجلب الذبيحة وذبحها والبدء بطبخها على نار هادئة ...أو جلب أنواع من الطيور (كالدجاج والدراج والسمان.. وغيرها) وتثبيتها في أسياخ معدنية، ووضعها فوق نار الموكد المشتعلة حتى تنضج، ويقوم البعض بسرد الأحاديث والآخرين بشدو الألحان والأناشيد وبعض القصائد الشعرية وقد ترافقهم آلة الربابة، والبعض يجلب معهم الدف ويتناوبون بقول الأهازيج والأناشيد الدينية المفرحة، وبعض الحركات الشعبية الراقصة، والتي تبعث بالنفس السعادة والراحة ..وعادة تستمر هذه « القيلة « حتى الصباح والبعض قد يستمر بالتواجد لعدة أيام، وهكذا يقضون أجمل الأوقات بين الأصحاب وهدوء الطبيعة ونسمات الهواء النقية .

اللباس التقليدي عند الشيشان

أمل محمد علمي بورشك*

جمهورية الشيشان من البلدان الإسلامية التي ضمتها الجمهورية الروسية قسرًا إليها عام ١٩٢٠م، وتبلغ مساحتها (١٧,٠٠٠ كم٢)، تقع في منطقة جبال (القوقاز) – التي تمتد بطول ٦٠ ميلاً ما بين البحر الأسود غربًا وبحر قزوين شرقًا – وهي في الجنوب من موسكو (بحوالي ١٠٠٠ ميل)، ويحدها كل من داغستان وجورجيا وجنوب أوسيتا من الجنوب، وداغستان وروسيا شمالا، وأوسيتا الشمالية وأنجوشيا غربًا، ويسكن الشيشان شمال القوقاز منذ أمدٍ بعيد، وكانوا يعرفون باسم (ويناخ)، وترجع تسمية الشيشان بهذا الاسم إلى القرية الشيشانية (تشتشن) الواقعة على (نهر الأرجون) جنوب شرق العاصمة (جروزني)، وعرف شعب الشيشان الإسلام قبل ألف عام عن طريق التجار العرب، ويغلب على معظمهم النزعة الصوفية؛ فهم شعبٌ مسلم سنّي في معظمه يتبع المذهب الشافعي،. وآخر تقدير لعدد سكان الشيشان يبلغ مليون ونصف نسمة، ويدخل في سكان الشيشان عروق أخرى مثل الروس، والأنجوش، والداغستان، والأرمن، وغيرهم من التتر والترك وتمثل القومية الشيشانية كبرى القوميات (٨٥٪ من السكان).

إن الطبيعة الجبلية لبلاد القوقاز أثّرت على نوعية اللباس التقليدي للشيشان فجاء محاكيًا لمتطلبات البرد القارس والحماية منه ومحافظا على الطبيعة البشرية للرجل والمرأة ضمن العادات والتقاليد والأخلاق النبيلة التي يحرصون على التمسك بها قدر المستطاع. ولايوجد بيت شيشاني يخلو من قطعة ما من اللباس التقليدي التي تزين أحد أركان المنزل والتي يتناقلونها الي الأجيال القادمة كتراث يخشون عليه من الاندثار

التراث الشيشاني من الألبسة التقليدية

إن أهم مايميز الزي الشيشاني هو دقة الحياكة وامتزاجه بالفنون الزخرفية، واعتماده على الموارد الطبيعية من الجلد والصوف والقماش والمعالج على مستوى على من الحرفية لينتج عن ذلك لوحات فلوكلورية يفتخر بها الشيشان في حفلاتهم القومية، ويعتزون بها ويحاولون الحفاظ عليها من الاندثار لعدم ملاءمة ارتدائها حاليا وفقا لمتطلبات الحياة العصرية.

تتميز بلاد الشيشان بطبيعة جبلية وعرة، مما ساهمت في صقل الرجال بروح الفرسان والخيالة، وهذا بدوره انعكس على الزي الشعبي للرجال بكل ما في الكلمة من معنى، والذي لازال مستخدما حتى يومنا هذا.



لباس الرجال

ويتكون من غطاء الرأس والعباءة والرداء الطويل فوق البنطال والقميص والحزام الجلدي والسيف والرصاص والحذاء الجلدي. وتسمى الطاقية باللغة الشيشانية «القلبق» أو»كُوي»»، وهوعبارة عن غطاء للرأس مصنوع من الفرو أو الصوف الناعم، والذي يعتلى رأس الفارس فيكسبه هيبة ووقارا واعتدادا بنفسه، ومن ثم البنطال الأسود والقميص الأبيض أوالملون، ويعلوهما رداء من الكتان الأسود أوالصوف « بشلق» له أكمام عريضة تصل الى منتصف اليدين يخيط عند الخصر من الوسط، أعلاه ضيق على قدر الصدر، وواسع من الأسفل لتسهل حركة الفارس في امتطائه لفرسه ولتعطي جمالا أخاذا في حلقات الرقص المميزة بالرجولة والشموخ، كما

* باحثة أردنية في التراث



يعلو صدر الفارس جويبات طويلة وصغيرة تتسع لحمل الطلقات النارية تسمى «شبتلز»، ويوضع على الخصر حزام من الجلد، ليحمل الفارس سيفه الخاص « شالت « والمميز بغطائه ومقبضه والمزخرف بالرسومات التقليدية الجميلة والدقيقة الأداء، وينتعل الفارس خفا جلديا مرنا طويلا يغطي الساق على طوله ليساعده على خفة الحركة والأداء يسمى « ماحسيش» بالشيشانية.

وفي أيام البرد القارسة يرتدي الرجل الشيشاني عباءة طويلة دون أكمام وتصنع من الصوف الملبد لتمنع اختراق الهواء البارد الى جسم الرجل وليشعر بالدفء في ترحاله عبر المرتفعات الجبلية الشاهقة، وتصنع العباءة من شعر الماعز الجبلي الأسود أو من صوف الغنم وتُعالج بحرفيَّة مُتقنة ليتحول الصوف إلى نوع من اللباد، ويحاك عند الأطراف العلوية على شكل زوايا تتناسب مع أكتاف من يرتديها من الرجال، وهي طويلة وتغطي جزءا من ظهر الجواد عندما يرتديها الفارس.



وهي طويلة نسبياً وفضفاضة، بحيث إذا ارتداها الفارس فإنها تغطي قسماً كبيراً من جسم الحصان الذي يمتطيه، فيصبح الحصان وكأنه امتداد لجسم الفارس وملتصق به، وهذا بدوره يبرز العلاقة والقيمة العالية للحصان لدى «الشيشاني»، وهي بلا أزرار، مما يسهم في أن تكون عملية عند ارتدائها أوخلعها، ولاتعيق استخدام السلاح بسرعة من قبل الفارس، وتسمى العباءة باللغة «الشيشانية» «وِرت»، أما الرداء أواللباس الكامل الذي يغطي البدن، فهوعبارة عن ثوب طويل يصل حتى ما تحت الركبة إلى ما فوق القدم بعشرة أوخمسة عشرة سنتمتر تقريباً، وهومفتوح يشبه «المئزر» وله أزرار من الوسط في الجهة المقابلة لأسفل الصدر إلى أسفل البطن، وهذه الأزرار موضوعة بشكل مستقيم فوق بعضها البعض لتجعل الرداء ملتصقاً بجسم من يرتديه، ويسمى الرداء باللغة «الشيشانية «تشَأْ».

ويضع الفارس مجموعة من رصاص الصدر في الجيوب المحددة على الصدر وهو عبارة عن أصابع معدنية اسطوانية الشكل فارغة من الداخل ولها غطاء في أعلاها، وهي في الغالب مصنوعة من «الفضة» توضع على الصدر من الجهتين اليمينية واليسارية، كما يحاك لها من الجهتين جيوب اسطوانية خاصة بها وعلى مقاسها، بحيث يوضع كل إصبع منها مكانه بشكل ثابت لكي لا يقع أثناء الحركة وخاصة في المعارك، وعددها عادةً ما يكون إما سبعة أوتسعة في كل جانب، تملا بالبارود ويوضع فوق البارود المقذوف الكروي وهومعدني الشكل والذي يستخدم كطلقة في البنادق القديمة «الحشو»، ثم يوضع الغطاء المحكم وتوضع مكانها في الجيب الصدري وتكون جاهزة للاستخدام في المعركة، ويسمى «رصاص الصدر» باللغة «الشيشانية» «بَترْمشْ.»





أما الحزام المصنوع من الجلد والمصبوغ في الغالب باللون «الأسود» يتدلى منه قطع جلدية بعرض واحد سنتمتر، مثبت عليها قطع من «الفضة» المسطَّحة، وغالباً ما تكون هذه القطع مزخرفة بزخارف نباتية، كما يوجد على الحزام خطاف صغير معقوف لجهة الأعلى يستخدم لتعليق السلاح القومي عليه من الجهة اليسرى في الغالب، ويسمى الحزام باللغة «الشيشانية» «دِوخك»، أما «الخنجر الشيشاني» فهوعبارة عن سيف قصير مستقيم له حدّين يصنع نصله من الفولاذ النقي المطروق، بحيث يكون رقيق وحاد جداً ولاينثني، ومقبضه مصنوع من العظم أوالخشب المرصع والموشى بالفضة والذهب، وفي الغالب يكتب على المقبض إسم صاحبه، ويعرف هذا الطراز من الخناجر بـ «القامة»، لكن اسمه باللغة «الشيشانية» هو»شَلْتْ»، أما أخر قطعة في زيّ الرجل هي «الجزمة»، وهي عبارة عن حذاء جلد بساق طويلة، مصنوع من الجلد الطري يلف الساق ويأخذ كل شكل الساق والقدم، ويتصف بالمرونة ليساعد مرتديه على الحركة بسرعة وخفة أثناء ركوب الخيل والقتال في ارض المعركة، ويسمى باللغة «الشيشانية» «مَحْسِيش».

لباس المرأة

أما المرأة الشيشانية والتي تمتعت بمكانتها المحترمة في المجتمع الشيشاني والتي تشارك الرجل في رأيه وتعيش في بيتها معززة مكرمة، ومهمتها الأساسية تربية الأبناء، والمساعدة في أمور الزراعة، وعادة ماتتقن المرأة عدة مهارات في حياتها اليومية مثل تصنيع وحفظ الأطعمة استعدادا للشتاء القارس، وتتقن الحياكة والخياطة وبعض الفنون التقليدية في صناعة السجاد من اللباد المصبوغ بعدة أشكال زخرفية وفنية جميلة « استنج «.



تضع المرأة الشيشانية الشال الأبيض الطويل والعريض على رأسها لتتوج اللباس الفلكلوري به والذي يعطي ميزة الوقار والرشاقة للمرأة أثناء حركتها، ليغطي رأسها وينسدل على جسد ها حتى أسفل الخصر مغطيا الأكتاف والصدر ويسمى « كورتلي « بالشيشانية، وهو رمز للطهارة والعفّة ومستقى من لون الثلج الأبيض على قمم الجبال.



أما اللباس الكامل للمرأة فيتكون من قطعتين من الفستان السفلي الطويل والفضفاض وذو الأكمام الضيقة، ويعلوه المئزر وهو رداء أبيض أوملون ومزخرف بالرسومات المطرزة بشكل متقن وفني على الصدر وعلى كافة حواف الفستان والأكمام واسمه بالشيشانية « غايلي» ويغطي جسم المرأة حتى القدمين ولاتظهر منه قدما المرأة الا أثناء المشي، وتغلق مقدمة المئزر بعراوي تسمى

« تُيدركِش ” لتمسك بالأزرار الجميلة على الطرف الثاني ويكون ذوأكمام واسعة تظهر من تحتها أكمام الفستان السفلي الضيقة ويوضع الحزام المزخرف والمصنوع من الفضة على شكل تصاميم مستمدة من زهور الطبيعة الغناء واسمه ” دوخك“ ويتوسطه قطعة كبيرة لتغلق الحزام بها أسفل الصدر ويحيط بخصر المرأة ليزيد من جمال الرداء المطرز بخيوط القصب المذهبة والفضية والملونة بخطوط متناسقة وجميلة، ولايوجد تصميم محدد لحذاء المرأة سوى أنه مصنوع من الجلد وخفيف ومريح للحركة ولايصدر صوتا أثناء السير حت لايعيق حركة المرأة أثناء حركتها وعادة لايظهر الحذاء إلا عند السير من أسفل الفستان.

وهذا بدوره يزيد من جمال المرأة بانسدال الثوب بخفة على جسمها الرشيق ويحرص في التمييز بين الانثى والذكر من حيث الخصائص الجسدية ومتطلبات الحياة اليومية.

إن هذا اللباس التراثي يتواءم مع العادات والممارسات الثقافية المتعلقة بالفلكلور الخاص بالشيشان والمتمثل بالرقصات الفلكلورية



الشعبية خاصة الرقص في المناسبات والأعياد الدينية والقومية، حيث تظهر جمالية التصاميم في اللباس للرجل والمرأة عند رقصهم على اطراف أصابع أقدامهم وتنسدل الثياب وتتحرك مع ايقاعات الموسيقى المعزوفة على الأوكرديون وإيقاع الطبل السريع والأدوات الموسيقة ذات الاوتار الناعمة، وهي سمة ما زالت ممارسة حتى يومنا هذا في ثقافة الشيشان المعاصرة، والتي يخشى عليها من أن تتأثر بالتحولات العامة على الصعيد السياسي والاجتماعي والاقتصادي والانفتاح الثقافي في زمن العولمة التي تساهم في اندثار هذا التراث المميز والمتقن فنيا من حيث الصناعة والحياكة والجمال، إذ يطمح كل مثقف أن يحافظ عليه كموروث ثقافي له طابعه المميز، وخصوصيته النادرة في العمل الجماعي الممنهج الذي نأمل ألا تزول آثاره من ذاكرة التاريخ، ليبقى خالدا ونحافظ عليه للأجيال القادمة.

المراجع

http://www.esyria.sy/ehasakeh/index.php?p=stories&category=community&filename=201101140800073

حميد، يوسف (٢٠٠٨) ثقافة الشيشان والشركس، مؤتمر الهوية والثقافة الوطنية ودورهما في الإصلاح والتحديث“. عمان: الأردن.



الأناشيد في المناسبات الدينية في الأردن
(المولد النبوي نموذجاً)

حسن العمري *

المولد النبوي مناسبة دينية يحتفل بها المسلمون في كل سنة في المساجد، ويمكن أن يُحتفل بها في البيوت بحسب المناسبة التي تتلى من أجلها مثل إعمار بيت جديد، أو ولادة طفل، وغيرها من المناسبات العديدة، فالاحتفال بالمولد يكون لكل مناسبة، وتتم خلاله الابتهالات والمدائح النبوية، لتعزيز دوافع التمسك بالدين الإسلامي عامة من خلال هذه الأناشيد والابتهالات.

أولاً: تعريف المولد النبوي

المولد في عُرفِ اللغة هو: المكان أو الزمان الذي وُلِدَ فيه الشَّخص. ومولد النبي المكاني هو مكة، ومولده الزماني هو يوم الاثنين الثَّاني عشر من شهر ربيع الأول من عام الفيل، هذا هو المراد من كلمة المولد النبوي في العرف اللغوي١. ويعرف المولد النبوي على أنه الاحتفال بذكرى ميلاد الرسول، ويتم فيه ذكر سيرته ويتبع ذلك إنشاد ديني٢.

ثانياً: نشأة الموالد النبوية

لعلّ أول المحتفلين بالمولد النبوي هو صاحب المولد النبي صلى الله عليه وسلّم ففي الحديث الصحيح الذي رواه مسلم : لما سئل عن صيام يوم الاثنين قال « ذاك يوم ولدت فيه»٣، فكان يصوم ذلك اليوم شكراً لله على ما أرسله الله من رحمة رحم بها العالمين «وَمَا أَرْسَلْنَاكَ إِلاَّ رَحْمَةً لِلْعَالَمِينْ»٤وكانت تلك طريقته عليه السلام في الاحتفال التي لا تتجاوز الإكثار من عمل الصالحات والتقرّب إلى الله تعالى والسعي الحثيث إلى مرضاته، وعليه ؛ فالاحتفال مقصور على طاعة الله ومقيّد بعمل الصالحات التي لا تقتصر على الصوم وحده وإنما يحتفل فيه بأي طاعة لله عز وجل ورسوله الكريم .

وإظهار الفرح والسرور قربة لله تعالى ينجي من النار، فقد روى البخاري بأن الله تعالى يخفف العذاب عن أبي لهب كلّ يوم اثنين من الأسبوع وذلك لأنه اعتق جاريته «ثويبيّه» عندما بشرته بميلاد ابن أخيه محمد، فكافأه الله تعالى على ذلك٥.

وصيغة الاحتفال مسألة اجتهادية، تكون بالكيفية التي يراها المسلمون في كل منطقة، شريطة أن تكون خالية من المنكرات، ولم يكن الاحتفال بهذه الصيغة مشهوراً عند السلف لكن ظهر بهذا الشكل فيما بعد القرن العاشر الميلادي من العصور الإسلامية، فقد ذكر ابن كثير وغيره في ترجمة «أبي سعيد كوكبري» أحد الملوك العظام وكان مركزه في أربيل: وكان يعمل المولد الشريف في ربيع الأول ويحتفل به احتفالاً هائلاً، وكان يصرف في المولد ثلاثمائة ألف دينار، وقد ألف له ابن وحيه مولداً سماه البدر المنير في مولد البشير النذير، أجازه عليه ألف دينار٦.

ثالثاً: جمع وتدوين وتحليل أناشيد الموالد النبوي

يتضمن هذا الجزء عرض مجموعة من أناشيد المولد النبوي التي تؤدى في هذه المناسبة. وتتميز هذه الأناشيد بطريقة أدائها، وبالمرافقة الآلية، حيث يقتصر استخدام الآلات الموسيقية فقط على آلة الدف في بعض الأحيان.

يتم الحديث في هذه الأناشيد عن صفات الرسول وأخلاقه، وجهاده، ومدحه، وكذلك في التعبير عن الفرح بلقائه وفي توضيح قدره ومكانته وطلب الشفاعة منه.

النموذج الأول

النبي صلوا عليه

النّبي صَلوا عليه   **صَلَواتُ اللهُ عَليه**
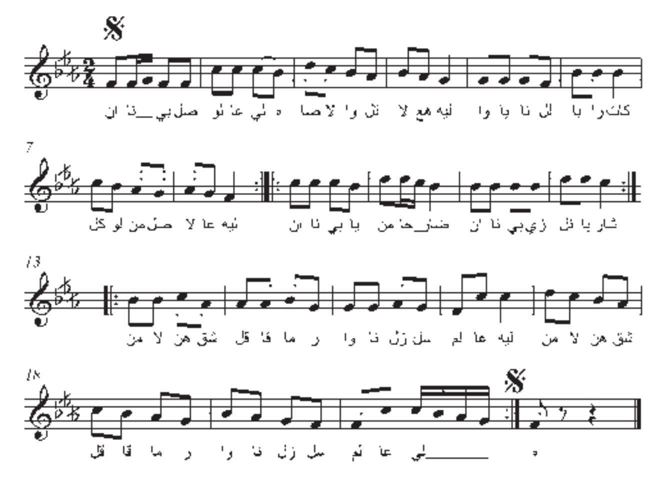
وَيَنالُ البرَكات   **كُلُّ مَنْ صَلَّى عليه**

النَّبي يا حاضرِين   **اعلَمُوا عِلمَ اليَقين**

* معلم التربية الموسيقية، وزارة التربية والتعليم الأردنية، لواء المزار الشمالي، إربد، الأردن.

أنَّ رَبَّ العالمين	فَرَضَ الصَّلاة عليه
النَّبي يا مَنْ حَضَرْ	النَّبي زَينُ البَشَر
مَن لَه انشَقَّ القَمَر	وَنزَل سلَّم عَليه٧

التدوين الموسيقي



التحليل الموسيقي

اسم النشيد	النبي صلوا عليه	
الإيقاع	الميزان	2/4
	اسم الضرب الإيقاعي	الأيوبي
	تدوين الضرب الإيقاعي	
اللحن	درجة الركوز	الجهاركاه
	المساحة الصوتية	
	المقام الموسيقي	راست على درجة الجهاركاه
النغمات المستخدمة		

تعليق الباحث على هذا النشيد
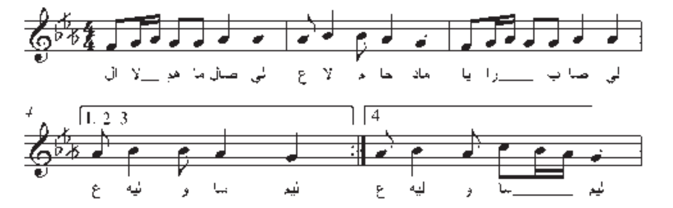
جاء هذا النشيد في مدح الرسول الكريم، وإظهار بعض معجزاته، مثل فرض الصلاة عليه.

النموذج الثاني

صلِّ على محمد

اللَّهُمَّ صَلّ على مُحمَّد	يا رَبِّي صَلِّ عليه وَسَلِّم
لولاكَ يا زينةَ الوُجودِ	ما طابَ عيشي ولا وجودي
ولا تَرنُّمتُ في صلاتي	ولا رُكوعي ولا سُجودي

التدوين الموسيقي



التحليل الموسيقي

اسم النشيد	صلِّ على محمد	
الإيقاع	الميزان	4/4
	اسم الضرب الإيقاعي	بلدي
	تدوين الضرب الإيقاعي	
اللحن	درجة الركوز	النوى
	المساحة الصوتية	
	المقام الموسيقي	بيات على النوى
النغمات المستخدمة		

تعليق الباحث على هذا النشيد
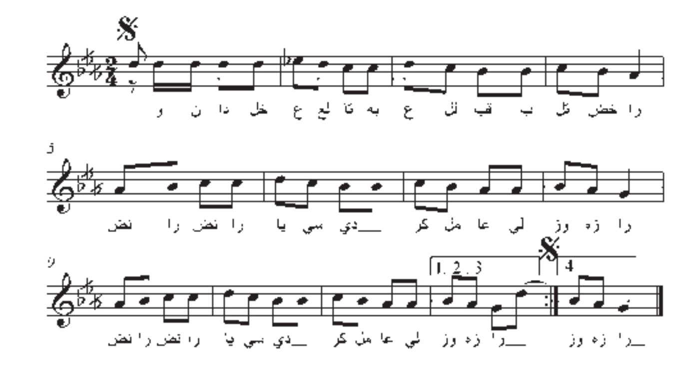
هذا النشيد يبيّن قدر الرسول الكريم.

النموذج الثالث

وأنا داخل على عتابه

وأنا داخِل على عْتابُه	وعلى القُبَّة الخضراء
نَظرة نَظرة يا سيدي	كِرمال علي والزهراء
وأَنا لَمدَح مَحمَّد	وأَبا بَكرِ الصدّيق
نَظرة نَظرة يا سيدي	يا صاحِبَ التحقيق
وأنا لَمدح مُحمَّد	وعُمَرَ بن الخطَّاب
نَظرة نَظرة يا سيدي	يا مُلهُم للصَّواب٨

التدوين الموسيقي



التحليل الموسيقي

اسم النشيد	داخل على عتابه	
الإيقاع	الميزان	2/4
	اسم الضرب الإيقاعي	اللف
	تدوين الضرب الإيقاعي	

اللحن	درجة الركوز	النوى
	المساحة الصوتية	
	المقام الموسيقي	بيات على النوى
النغمات المستخدمة		

تعليق الباحث على هذا النشيد

جاء هذا النشيد يبين أن أحد المنشدين يشرح ويوصف حاله عند دخوله المدينة المنورة، وعند وقوع نظره على القبة الخضراء التي في أعلى المسجد النبوي الشريف، فصاح بأعلى صوته نظرة منك يا رسول الله وهي كناية عن الشفاعة، حيث قام بمدح الرسول الكريم وصحابته وذكر صفاتهم.

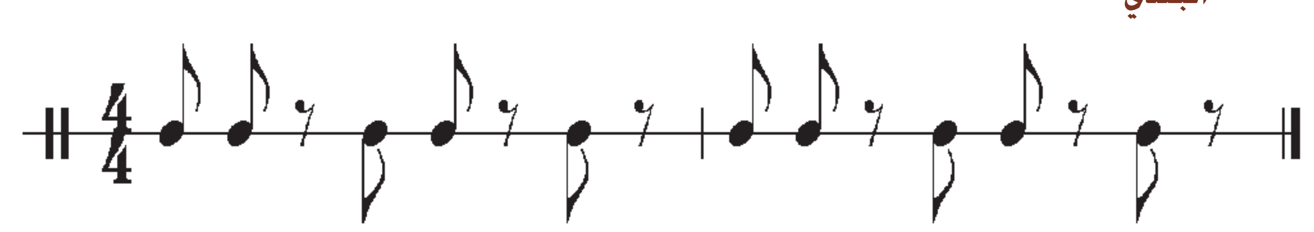
رابعاً: السمات الموسيقية الإيقاعية واللحنية في أناشيد المولد النبوي

١- الإيقاع

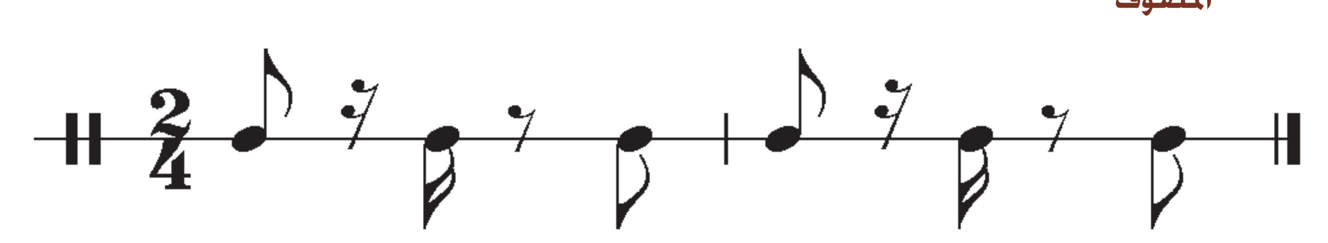
إن إيقاعات هذه الأناشيد من النوع البسيط، لكنها ذات حيوية، وتكثر في الألحان التي جمعها الباحث، ويتراوح الميزان الإيقاعي لعينة هذه الأناشيد بين الميزانين الثنائي والرباعي من خلال الضروب الإيقاعية التالية.

- **الأيوبي**

- **البلدي**



- **الملفوف**



2- قصر الجمل اللحنية

إن الجمل الموسيقية في أغلب أناشيد المولد النبوي قصيرة جداً، إذ لا تتجاوز خاناتها الثمانية، وتتكرر هذه الجمل مراراً وتكراراً.

3- المساحة الصوتية

تنحصر دائرة الألحان الشاذلية في حدود الطبقة "Octave"، ومسافاتها غالباً ما تتراوح بين المسافة الثانية والثالثة والخامسة.

4- المقامات المستخدمة

أناشيد المولد النبوي مبنية على المقامات العربية، وقد سيطر عليها مقام البيات، وذلك لأنه مقام سهل، يوحي بالخشوع والوجد مثل نشيد "صلِّ على محمد، وأنا داخل على عتابه"، ومقام الراست لأنه يمتاز بالفخامة والاستقامة مثل نشيد «النبي صلوا عليه»، وسمات هذه المقامات تتماشى مع الهدف المنشود من هذه الأناشيد.

5- النغمات المستخدمة

تم استخدام كافة نغمات المقام في العينة المختارة. واحتوت هذه الأناشيد على العناصر الموسيقية التي وردت في التحليل.

الهوامش حسب ورودها في الدراسة:

١. ثويبة: هي جارية أبي لهب، أعتقها حين بشّرته بولادة محمد، وقد أسلمت وكل أمهاته.

٢. صاحب إربل: السلطان الدين الملك المعظم مظفر الدين أبو سعيد كوكبري بن علي بن بكتكين بن محمد التركماني صاحب إربل وابن صاحبها وممصرها الملك زين الدين علي كوجك.

٣. علم اليقين: العلم الذي لا يقبل الشك.

٤. علي والزهراء: هم ابنة الرسول وزوجها.

٥. الأوكتاف: الثمان نغمات.

٦. المصادر والمراجع والمقابلات الشخصية حسب ورودها في الدراسة:

٧. السلمي، أحمد، الإعلام بحكم الموالد في الإسلام، القاهرة، ١٩٩٥م، ص٨١.

٨. حمام، عبد الحميد، الحياة الموسيقية في الأردن، وزارة الثقافة، عمان، ٢٠٠٨م، ص١٤١

٩. صحيح مسلم، كتاب الصيام، باب استحباب صيام ثلاثة أيام من كل شهر.

١٠. القرآن الكريم، سورة الأنبياء، الآية ١٠٧.

١١. صحيح بخاري، كتاب النكاح، باب أمهاتكم اللاتي أرضعنكم.

١٢. بن كثير، عماد الدين، البداية والنهاية، مكتبة المعارف، القاهرة، ص ١٣٦.

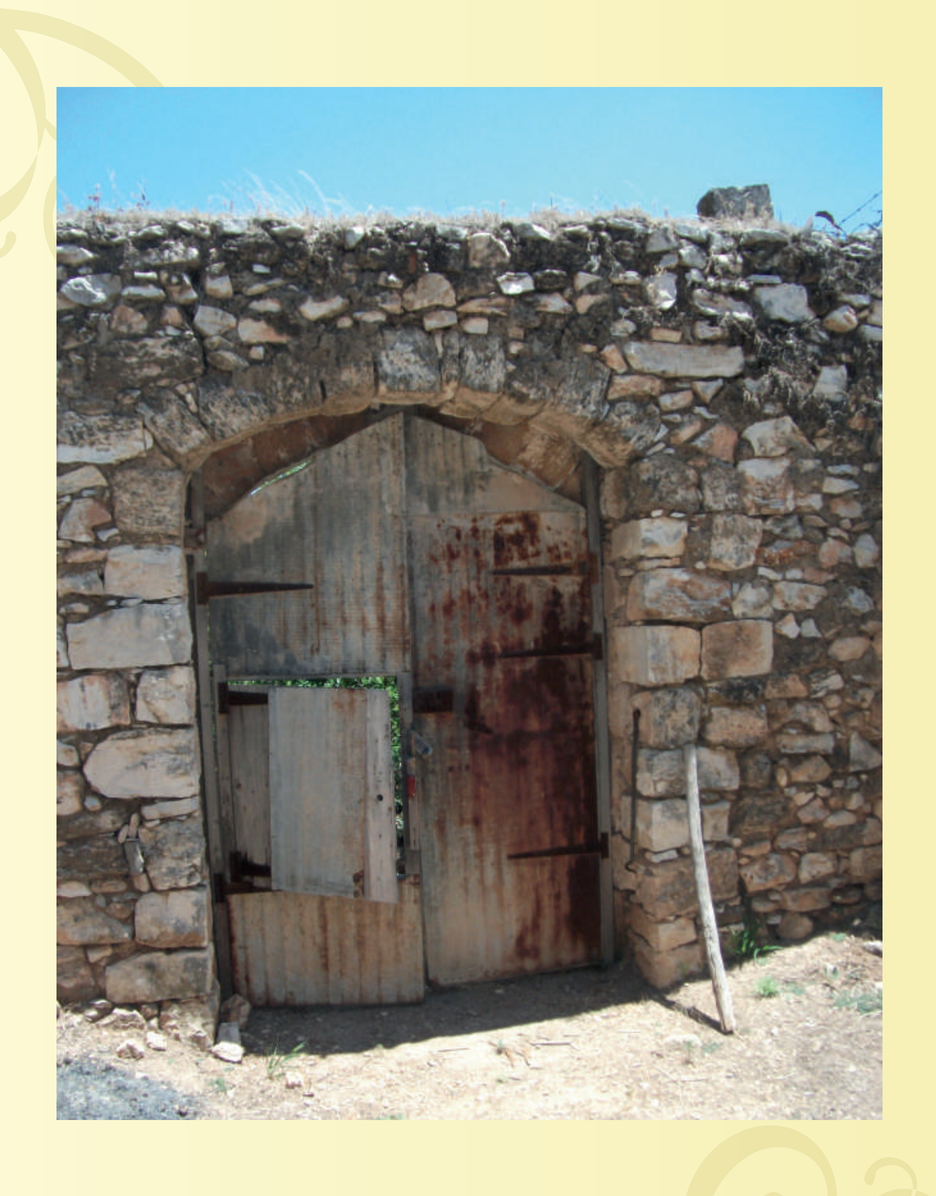
١٣. أناشيد المولد النبوي عام ٢٠٠٣، تسجيلات التقوى الإسلامية، اربد.

١٤. تسجيلات التقوى الإسلامية، اربد، الأردن، أناشيد المولد النبوي عام ٢٠٠٣، في منطقة اربد.

ملخص الدراسة

توصل الباحث إلى نتيجة أن أناشيد المولد النبوي– غناء عربي أصيل، احتوت على ضروب عربية مثل الأيوبي والبلدي والملفوف، أضف إلى ذلك كله أن هذه الأناشيد اتسمت بطبقات صوتية منخفضة تتلاءم مع جلوس وهدوء المنشدين وذلك لزيادة الوقار و الخشوع.





مهارات حرفية

تقاليد البناء بالطين في وادي الأردن

محمد جرادات *

استخدمت مادة الطين في منطقة غور الأردن مادة أساسية في البناء، ومنذ بدء العمارة في هذه المنطقة، التي تعود بتاريخها إلى أكثر من (١٢٠٠٠) عاماً. ومن خلال المواقع الأثرية التي كشف عنها، كان الطوب الطيني المجفف هو المادة الرئيسية في إنشاء تلك العمائر، التي ما زال جزء منها شاهدا في الكثير من المواقع.

وتعود أقدم الشواهد الأثرية لاستخدامات الطين في العمارة، إلى فترات العصور اللاحقة للعصر الحجري القديم (Epi-Paleolithic 17000-8500 BC)، وذلك من خلال استخدامات عديدة منها الأرضيات الطينية، وقصارة الجدران الداخلية والخارجية، وكمادة رابطة بين المداميك، وقصارة جدران حفر الخزين، وصناعة المواقد وغيرها من الوظائف (Bicakci، 2003:390).

وفي فترة العصر الحجري الحديث Neolithic (منتصف الألف التاسع ق.م) شاع استخدام الطين على نطاق أوسع، وبدأ تشكيل الطوب الطيني بأشكال بسيطة أخذت شكل الكرات الطينية وما يسمى بشكل السيجار (Plano-Convex) والشكل المكعب، التي استخدمت في بناء المباني الدائرية منها أو ذات الزوايا القائمة، التي وجدت في عدة مواقع أثرية في غور الأردن مثل موقع أريحا، والذراع، وفي مواقع أخرى في منطقة أعلى الفرات (Serena 2013; Marcin 2007) . Bar-yousef، Gopher، 1997: 249-253; Kujit and Mahasneh 1998:157).

وكانت التقنية التي استخدمت في تلك العمائر شبيهة بالتقنيات المستخدمة اليوم. ومن أهم الأسباب التي جعلت ساكني غور الأردن يهتمون باستخدام الطوب الطيني:

- توفر التربة الملائمة لصناعة الطوب وخصوصا تلك التي تتميز بوجود نسبة من الطين (Clay)، إضافة إلى وجود التربة التي قد تجلب من منطقة تسمى بـ "الكتار"، وهي محاذية لنهر الأردن و تتشكل من ترسبات من الحوّر(Marl) ، و تكون أكثر تماسكا من التربة العادية.
- ملائمة الطوب الطيني لمناخ المناطق الحارة، كما هو الحال في غور الأردن.
- رخص التكلفة، حيث أن معظم المواد متوفرة في البيئة المحلية.
- سهولة تشكيل وتصنيع الطوب الطيني.
- عدم توفر المادة الصخرية، حيث أن وادي الأردن يتشكل من سهل رسوبي وترسبات بحيرة اللسان التي كانت موجودة قبل أكثر من (١٥٠٠٠) سنة.

وقد وجدت أنواع متعددة من مخططات الأبنية السكنية في وادي الأردن، حيث يتم يتحكم بذلك الوضع الاقتصادي لصاحب البناء، إضافة إلى حجم العائلة؛ فمنها ما هو بسيط يتألف من غرفة إلى ثلاث غرف، ومنها بيوت كبيرة، وبعضها يتألف من طابقين، ومعظم البيوت كانت تحوي فناء يحيط به سور، ويشتمل الفناء على الاسطبل والطابون ودورة المياه، إضافة إلى بئر الماء، وكان ما يميز بعض البيوت الكبيرة هو أن سقوفها بنيت من الصفائح الخشبية بدلا من القصيب، وهذا ما يعكس التفاوت في المستوى المعيشي بين السكان.

وتم تقسيم البيت إلى عدة وظائف من خلال عدد الغرف؛ فهناك غرفة لاستقبال الضيوف وهي المميزة من حيث الحجم والطلاء إضافة إلى نوعية الأثاث، وغرفة المعيشة و تخصص غالباً لسكان البيت بالإضافة إلى استقبال الأقارب والجيران، كما تستخدم للنوم خصوصاً في المساكن صغيرة الحجم. أما في البيوت كبيرة الحجم فقد خصص أكثر من غرفة للنوم، وغرفة لمبيت الضيوف، كما أن الجدران في البيوت التي تتألف من طابقين كانت تبنى بشكل مختلف، حيث تكون أكثر سماكة أو مبنية بشكل مزدوج، وقد استخدمت فيها الجسور الحديدية بدل الخشبية في التسقيف، وذلك لتزيد من قدرة حمل الاوزان.

وهناك بعض البيوت الطينية التي ما زال جزء منها قائماً في وادي الأردن، التي تعود بتاريخها إلى بداية القرن العشرين،

* أمين متحف التراث الأردني - جامعة اليرموك

وقد هجر العديد منها وأصبح الإقبال على استعمال الطوب مادة أولية للبناء أقل بكثير، وخصوصا منذ بدايات النصف الثاني للقرن الماضي، وذلك لعدة أسباب منها توفر الاسمنت كمادة بديلة للطين، على الرغم من غلائها وعدم مواءمتها لمناخ الغور، كما ساد فهم اجتماعي نتيجة لتحسن الأوضاع الاقتصادية لساكني المنطقة، الذي عكس الرفض لكل ما هو مرتبط بالماضي. ومن الأسباب الأخرى أيضاً نقص الفنيين المتخصصين في تصنيع الطوب الطيني وتقنيات بنائه، كما أن المباني الاسمنتية لا تحتاج إلى صيانة سنوية للأسقف والجدران كالتي تحتاجه المباني الطينية.



تحضير الجبلة على سطح تل دير علا ويظهر الى الشمال منه تل المزار الآثري

طرق صناعة الطوب الطيني وبنائه

من أهم المواد والأدوات التي استخدمت في تصنيع الطوب الطيني والبناء (الحالة الدراسية في البحث) ما يلي:

- التربة: وقد تم استهلاك ما يقارب ٢٤ طناً من التربة الناتجة من حفريات التل.
- التبن: حيث يستخدم ما يقارب ٢٨٠٠ كغم من التبن
- المياه: حوالي ١٣٥م٣ من المياه تم ضخها الى اعلى التل مكان التصنيع.
- قالب خشبي عدد ٢: كل قالب يحتوي على حجرتين وابعاد كل منهم X٤٠ X٢٠ ٢٠سم
- أدوات: عربات، كريك، مجرفة، مسطرين، فأس كبير وآخر صغير، دلو ماء، ومكنسة.
- العمال والمهرة: صانع طوب ومعماري طوب عدد ٢ وخمسة عمال لتحضير الجبلة ونقل الطوب.

طريقة العمل

١- الجبلة

تبدأ العملية بجمع التربة بما تحتوي من شوائب، مثل بقايا النباتات والحصى، الذي بدوره يساعد على تماسك الطوب الطيني وصلابته ، وغالبا ما يتشكل الطوب الطيني من مجموعة مواد وعناصر هي: الرمل، والصلصال، ومواد عضوية أهمها التبن والحصى وشعر الماعز والرماد، وجميع هذه المواد تساعد في إنتاج طوب أكثر تماسكاً وصلابةً ومقاومةً لامتصاص المياه، وتخفيف التشققات، ومقاومة عوامل التعرية (Robert، S. ٢٠١٢).

تفتح كومة التراب من الوسط وبشكل دائري، ومن ثم تضاف كمية من الماء داخل هذه الفتحة حتى تعبأ بالكامل، وتترك لعدة ساعات حتى يتم امتصاص كمية المياه بشكل كامل، بعد ذلك تضاف كمية من التبن، ويتم خلط المواد جميعها جيدا، بواسطة أقدام العمال مستخدمين أدوات مختلفة مثل الكريك والمجرفة، بعد ذلك تترك الجبلة على الأقل لمدة يوم واحد، ويعتمد ذلك على درجة حرارة الطقس، في اليوم التالي يضاف المزيد من الماء والتبن الى الجبلة، وتستمر هذه العملية حتى تصل نسبة التبن إلى الربع من حجم الجبلة، وتترك الجبلة ليوم آخر حتى تتخذ اللون الأصفر الداكن ذا الرائحة الحادة، وهو مؤشر على نضج الجبلة وجاهزيتها للاستعمال، وأخيرا تخلط الجبلة وتعجن مرة أخيرة قبل صبها بالقوالب.



الجبلة بمكوناتها



القالب الخشبي الذي استخدم في عملية الصناعة

٢- صناعة الطوب الطيني

تتطلب عملية صناعة الطوب الطيني توفر عوامل وتجهيزات:

١- توفير مساحة سطحية كافية لتجفيف الطوب.

٢- إيجاد مكان قريب من مكان التصنيع للحصول على التربة.

٣- خلط التربة مع المواد الاخرى واهمها مادة التبن وإضافة الماء.

٤- صب الطينة داخل القالب.

٥- يترك الطوب لعدة أيام حتى يجف تماماً (Ropert، S. 2012).

وغالبا ما يستخدم القالب الخشبي في عملية الصنع، ويكون طول ضلعه ضعفي عرضه، وتتم عملية الصب بمكان يكون قريب من مكان الجبلة بحيث تنقل الطينة أولاً بأول بوساطة العربة (مثلاً) إلى مكان القالب. وأثناء هذه العملية تستمر عملية إضافة التراب والتبن أو الماء للحفاظ على التماسك المطلوب للجبلة. وفي مكان الصب يتوجب وجود دلو ماء وقطعة قماش خشنة من أجل تنظيف القالب من البقايا الطينية التي تلتصق بجدرانه.

وتوضع الطينة داخل القالب وتضغط بوساطة اليدين لعدم ترك فراغات داخل الطوب، وقبل رفع القالب لتفريغه من الطين يرش بعض الماء على السطح لتمليس سطح الطوبة، ولتسهيل خروج الطوبة من القالب، ويرفع القالب بشكل عمودي للحصول على طوبة منتظمة الزوايا والأضلاع. وتستمر عملية صب الطوب بوساطة القالب على شكل خطوط مستقيمة إلى أن تستغل المساحات الموجودة في محيط العمل، وتنتج عن هذه العملية مجموعات من الطوب على شكل خطوط مستقيمة ومتوازية. ويجب رشّ سطح الطوب المصنع بالتبن، وذلك لحمايته من التشقق وخصوصا في منطقة وادي الاردن، حيث الحرارة مرتفعة أثناء فصل الصيف. وعند اقتراب الجبلة الأولى من النفاذ يتم الشروع بتحضير جبلة أخرى لليوم التالي.



عملية التصنيع



التصنيع والتجفيف

٣- التجفيف

بعد الانتهاء من عملية صب القوالب والحصول على الكمية المطلوبة للبناء، يترك الطوب تحت أشعة الشمس لمدة تتراوح بين ٤-٥ أيام، وبعد ذلك يتم تغيير وضع الطوب وقلبه على الجانب الآخر أيضا لمدة لا تقل عن الثلاثة أيام حتى يتم التأكد من جفافه بشكل كامل. وبذلك فإن الفترة الزمنية (٨-١٠ أيام) مناسبة للحصول على طوب جاف وجاهز للبناء في منطقة وادي الأردن.

وبعد ذلك تتم عملية تنظيف الطوب من الحصى والتراب الذي علق به أثناء الصب، وتسمى هذه العملية في غور الأردن بـ "التنجير".



التبن لحماية الطوب من التشققات

طريقة البناء

١- الأساسات

تحفر أساسات الجدران بعمق ٢٠-٥٠ سم، ومن ثم تعبأ بالحجارة الغشم (غير المشذبة) ويرشّ سطحه بالماء، بعد ذلك يوضع الطين (والذي صنع بنفس طريقة طينة الطوب) فوق حجارة الأساس وتترك لمدة يوم تقريباً حتى تجف، وفي اليوم التالي يرشّ الأساس بالماء مرة أخرى قبل وضع طبقة أخرى من الطين لكي تكون الرابط ما بين الأساس والمدماك الأول من الجدار.

يتألف المدماك الأول من طوبتين توضعان بشكل طولي باتجاه الجدار، أما المدماك الثاني فيبنى بوضع الطوب بشكل عرضي (Header and Stretcher)، وتستمر عملية بناء الجدار بالتناوب وبالطريقة نفسها . وللحصول على جدار مستقيم، يستخدم خيط يثبت بين أول طوبة من المدماك الأول وآخر طوبة من الزاوية المقابلة من نهاية الجدار.

ويتم التحكم ببناء الأبواب والشبابيك بوساطة عوارض خشبية أو حديدية توضع على النهاية العلوية وذلك لتحقيق إمكانية الاستمرار في بناء المداميك العلوية.



اساسات بناء الجدار



عملية بناء المدماك الأول



تقنية البناء(header and stretcher) ووضع المادة الرابطة (mortar)

القصارة

تصنع طينة القصارة بنفس الطريقة التي صنعت فيها طينة الطوب، مع زيادة بنسبة التبن بحيث تصل النصف من حجم الجبلة الكلي، إضافة إلى تنقيتها من الحصى والشوائب الاخرى، وتترك هذه الجبلة مدة يومين حتى تتجانس وتكون جاهزة للاستعمال.

ومن وظائف القصارة، أنها تعتبرمادة رابطة لمداميك البناء وعازلة للحرارة والرطوبة، وتحمي الجدران من عوامل التلف الخارجية، إضافة إلى أنها تعطي مظهراً لائقاً للبناء، وتخفي بعض العيوب في الجدران التي قد تظهر جرّاء عملية البناء (Ropert,S. 2012).

وقبل البدء بالقصارة تغلق جميع الفتحات التي تتواجد ما بين مداميك الجدران بوساطة أجزاء من الطوب، ومن ثم يرشّ الجدار المراد قصارته بالماء لتسهيل عملية تماسك الطين بالجدار، ويستخدم الشخص الذي يتولى عملية البناء يديه في رشق الطّين على الجدار، وفي اليوم التالي يتم تحضير جبلة من المواد نفسها لكنها تكون أكثر ليونة توضع على مكان التشققات التي قد تظهر في بعض الأجزاء المقصورة، ومن ثم تفرك بقطعة من القماش الخشن حتى يتم إخفائها. وأخيراً يرشّ الجدار المقصور بالتراب الناعم وتترك لليوم التالي لحين إزالة التراب الزائد بوساطة مكنسة.

الخلاصة

جاءت هذه الدراسة ترجمة للعمل الذي تم عام ٢٠٠٠ م، بهدف بناء جدار استنادي لحماية المقطع الطويل على تل دير علا الأثري، حيث تم بناؤه بالطوب الطيني وضمن التقنيات التي استخدمت في مباني التل من فترات العصر البرونزي والحديدي.

وتفيد هذه الدراسة في معرفة الكثير حول أهم المواد التي استخدمت كمادة رئيسية في العمارة في منطقة وادي الأردن وذلك منذ بدايات الاستيطان الأولى قبل آلاف السنين. وقد تم اختيار هذه المادة لأنها تتناسب و طبيعة المناخ الحارّ، حيث أنه من المعروف أن مادة الطين عازل جيد للحرارة، إضافة إلى أن عدم توفر الصخور في بيئة الأغوارقد شجّع أيضاً على اختيارها. وهذا النوع من المباني غير مكلف مالياً ويتناسب مع المستوى المعيشي للسكان، كما أنّ عملية التصنيع والبناء سهلة لسكان هذه المناطق التي اكتسبوها على مر العصور، كما تعتبر هذه الدراسة عملية توثيقية لصناعة وبناء الطوب الطيني في منطقة وادي الاردن وطريقة بنائه .

Earthen wall details

مكونات السقف، الجسورة الخشبية والقصب

٢- التسقيف

عند الانتهاء من آخر مدماك في الجزء العلوي للجدار، يتم وضع الأعمدة الخشبية أو الحديدية بشكل أفقي وبمسافات متوازية فيما بينها وتثبت نهاياتها بالطين، ومن ثم يغطى السطح بطبقة من أعواد القصيب التي ترصّ إلى بعضها البعض بوساطة خيوط الكتان، وبعد الانتهاء من تغطية السطح بالقصيب، تستخدم بعض أغصان النباتات والشجيرات الجافة من أجل تعبئة الفراغات التي قد توجد بين خطوط القصيب. وأخيرا توضع طبقة من الطين المخلوط بالتبن، الذي يزيد من تماسك الطينة، ويملّس السطح بشكل مائل باتجاه معين وذلك لتسهيل تصريف المياه من على السطح وعدم تحقنها، ويتم ذلك من خلال عمل مزراب معدني تنزل الماء من خلاله إلى الأرض .

وتتألّف الأرضية من طبقتين، الأولى طبقة من الحجارة الصغيرة تشكّل أساساً للأرضية التي تتكون من الطين أو من مادة الحوّر المرصوص وهي المادة المفضّلة ، كونها أكثر تماسكا وأقل تأثّرا بالماء.

وتعد مثل هذه الدراسات الميدانية مهمة في حقل الآثار، حيث أنها تجيب على كثير من الأسئلة في عملية تفسير بعض الظواهر المعمارية في منطقة الأغوار وفهمها ومحاولة تحليلها ، كما تفيد في فهم الحياة الاقتصادية والاجتماعية من خلال معرفتنا لنوع المواد وحجم الوحدة المنزلية.

ولا بد هنا من إبداء بعض الملحوظات التي رافقت عملية صناعة الطوب والبناء، التي تفيد في تفسير الظواهر المعمارية الطينية في المواقع الأثرية:

١. إن عملية صناعة الطوب اثناء الصيف تستهلك كميات أكبر من المياه، وذلك نتيجة ارتفاع نسبة التبخر.

٢. أوقات الحرّ تتسبب في حدوث تشققات في الطوب أثناء صناعته، وهي تعالج بوساطة رشّ كمية من التبن على سطح الطوب.

٣. من فوائد صناعة الطوب ضمن درجات حرارة مرتفعة أنها تساعد على تجفيف الطوب بوقت أقصر

٤. من المؤشرات على نضج الجبلة وجاهزيتها للصناعة هو رائحة الطينة المعدة للتصنيع، حيث تكتسب رائحة قوية للتربة والمواد المضافة، كما أن لون الجبلة (الطينة) تأخذ اللون الاصفر الداكن.

٥. تناثر بعض الكتل الطينية أثناء العمل في محيط الجبلة ومكان التصنيع.

٦. وجود بعض الطوب المكتمل أو كسر منها في أماكن البناء، التي هي عبارة زائدة او غير صالحة.

المراجع

1. Serena، L. 2013
2. Architecture as material culture: building form and materiality in the Pre-Pottery Neolithic of Anatolia and Levant. Journal of anthropological Archaeology 32، pp. 746-758
3. Marcin، B. 2007
4. Early Neolithic wall construction techniques in the light of ethnographical observations on the architecture of the modern Syrian Village of Qaramel. Polish Archaeology in the Mediterranean 19. Pp. 586-599
5. Ropert، S. Homsher. 2012
6. Mud bricks and the process of construction in the Middle Bronze Age Southern Levant. BASOR 368، pp. 1-26
7. Wright، G.R.H. 1985
8. Ancient building in south Syria and Palestine. 2 vols. Handbuch der orientalistik 7:2، b. Leiden: Brill. Book
9. Bicakci، E. 2003
10. Observation on the early pre-pottery Neolithic architecture in the near east. Archeoloji ve sanat publications، Istanbul، pp. 385-414.
11. Bar-yousef، O.، Gopher A.,(eds) 1997
12. An early Neolithic village in the Jordan valley، part 1: the archeology of Netiv Hagdud، American school of prehistoric research Bulletin 43، Harvard
13. Kujit، I.، Mahasneh، H. 1998
14. Dhra': an early Neolithic village in southern Jordan valley، Journal of field archaeology. 25، 153-161.

التراث الفني غير الملموس في فلسطين

الحفر على الصدف

سليم الزغبي *

Intangible cultural heritage takes many forms. One of its most important forms is the necessary skills needed to deal tangible heritage items such as sculpture or traditional dealing with these items.

Palestine has many skills associated with intangible heritage. Although traditional Palestinian handicrafts focus on embroidery and olive wood carving، items based on carving mother-of-pearl belong to most skilled field of handicrafts produced by the Palestinians in the holy land. There are many reasons، may be the difficulty of carving is most important. There are three special skills that make this a unique heritage for others: choosing types and colors of shells، selection of idea and theme and design، and finally the skill required for the carving and producing the piece.

التراث الثقافي غير المادي يعني أشكالا كثيرة وربما مِنْ أهمها تلك المهارات اللازمة للتعامل مع أشياء ملموسة، مثل مهارات النحت أو التعامل التقليدي مع هذه الأشياء.

وتمتاز فلسطين بمهارات مختلفة تتعلق بالتراث غير المادي. وعلى الرغم من أن المصنوعات اليدوية التقليدية الفلسطينية تركز على التطريز وحفر خشب الزيتون، إلاّ المصنوعات التي تتعلق بالحفر على الصدف تنتمي إلى مجالات لأكثر مهارة من الحرف اليدوية التي ينتجها الفلسطيني في الأراضي المقدسة. هناك أسباب عدة قد يكون أهمها صعوبة الحفر على الصدف ولكن هناك ثلاث مهارات خاصة تجعل هذا التراث مميزاً عن غيره: كاختيار أنواع الأصداف وألوانها واختيار الفكرة والموضوع والتصميم المناسب وأخيرا المهارة اللازمة لحفر وإنتاج القطعة الفنية.

مهما تعددت الخلافات والتفسيرات السياسية للمنطقة المعروفة باسم فلسطين تبقى هناك حقيقة تاريخية وجغرافية واضحة، وهي أن فلسطين تعود إلى قبل الميلاد بكثير، إن إختلاف الحضارات والدول التي سيطرت على هذه المنطقة الجغرافية لا تغير من حقيقة أن فلسطين منذ الكنعانيين هي بلا شك جوهرة شرق المتوسط ومنها بدأت حضارات قديمة والأهم من ذلك ظهرت الديانات السماوية.

إن هذه المقالة تعتمد اسم فلسطين لتصف أراضي الضفة الغربية وقطاع غزة التي يرمز لها سياسيا اليوم بدولة فلسطين المعترف بها دوليا ومن منظمة الأمم المتحدة للتربية والعلوم والثقافة التي لا زالت تعاني من الاحتلال الإسرائيلي. وبالرغم من ذلك يعود اسم فلسطين افتراضيا إلى جميع فلسطين الجغرافية ليشمل مناطق تواجد الشعب الفلسطيني بكامله. ولهذا يشمل التراث الفلسطيني جميع الجوانب التراثية والثقافية للشعب

* باحث فلسطيني في التراث

الفلسطيني أينما وجد. ولأن هذه المقالة تعني بدراسة الحرف الصدفية ومهارات الحفر المتعلقة بها وهي متواجدة تاريخيا في مناطق محددة في فلسطين وهي مدينة بيت لحم، إلا أن هذا التراث فلسطيني ويعود لفلسطين وليس لسكان مدينة واحدة في فلسطين.

كما أن هذه المقالة لا تغطي كافة جوانب التراث الفلسطيني الملموس وغير الملموس مثل التطريز وإنتاج الأثواب والملابس الشعبية الفلسطينية بكافة أنواعها مثلا، والتراث الأدائي مثل الأهازيج الشعبية وغيرها، وإنما تعنى بشكل محدد بالحرف التراثية الفلسطينية التي تعتمد على الفنون الإنتاجية مثل على خشب الزيتون وعلى القطع الصدفية.

الحرف الصدفية

الحرف الصدفية هي حرف وأعمال فنية تعتمد على التعامل مع الصدف الذي يستخرج من البحر والعمل على تنظيفه وقطعه ليصبح قطعا صدفة جاهزة للحفر عليه. إن التعامل مع هذه القطع يترتب عليه أمورا ليست فقط صناعية مثل التنظيف والقطع، وإنما مهارات دقيقة في الحفر عليه بحسب مخطط فني حتى يتم تجميع هذه القطع بعد حفرها في إطار تحفة فنية نهائية.

وصدف البحر هو الطبقة الصلبة والحماية الخارجية التي تم إنشاؤها من قبل الحيوانات التي تعيش في البحر. وتعتبر الصدفة جزءمن جسم الحيوان البحري الذي تغطيها الصدفة.وغالبا ما يتم العثورعلى هذه الأصداف البحرية خالية ألقتها ألأمواج على الشاطئ. فارغة حتى على الشواطئ. ويعود السبب إلى أن الحيوانات بداخلها قد ماتت وأكلت الحيوانات البحرية الأخرى الأجزاء اللينة المتبقية منها بداخل الصدفة.

وبغض النظر عن صدف الحيوانات الرخوية (التي بدون عمود فقري) هناك أصداف أخرى يمكن العثور عليها على الشواطئ التي تكون في حيوانات بحرية مختلفة مثل السلطعان، ذوات القوائم الذراعية. الديدان العلقية البحرية وغيرها. هذه الأنواع من الحيوانات المائية موجودة في المياه الدافئة العذبة ومياه البحر. لقد إهتمت حضارات الهند والصين والشرق الأقصى بتربية هذه الحيوانات المائية حتى تحصل على الأصداف التي تغطيها بشكل أغطية خارجية صلبة. وإمتازت هذه الحضارات بتطوير مهارات خاصة لقطع هذه الأصداف بشكل فني إلى قطع صغيرة ذات أبعاد وأشكال معينة من أجل إستخدامها لتشكيل صورفسيفساء. ويتم تثبيت هذه القطع باستخدام مواد لاصقة لتصبح في نهاية المطاف لوحات، صواني، أغطية علب المجوهرات وغيرها. وقد استخدمت الأصداف البحرية من قبل البشر لأغراض عديدة مختلفة على مرالتاريخ ومع ذلك، الأصداف البحرية ليست هي النوع الوحيد حيث هنا كأصداف من حيوانات المياه العذبة مثل بلح البحر والمياه العذبة والقواقع في المياه العذبة، وأصداف من قواقع البرية. وهذه تعطي أشكالا مختلفة من القطع الصدفية.

وفي الواقع لوحظ الصدف في وقت مبكر بين المصريين القدماء.إن هناك دليلا تاريخيا على وجود قطع وأشكال صدفية محفورة من قبر الملك الفرعوني توت عنخ آمون الذي حكم ما بين (١٣٣٢) و(١٣٢٣) قبل الميلاد. وتضمنت كنوزه العديد من القطع الفنية الجميلة التي شملت أواستندت على الصدف ويعتقد تاريخيا وعلميا أن ذلك الصدف يعود مصدره إلى البحر الأحمر.

ولكن الحفريات التاريخية تؤكد أن فن الحفر على الصدف لم ينتشر ويزدهر إلا بعد ذلك بفترة زمنية طويلة.

ويعود تحديد ظهور القطع الفنية المصنوعة من الصدف في الصين إلى وقت مبكرمن العصر البرونزي حيث تم العثور عليها في الصين خلال حكم سلالة شانغ (حوالي ١٦٠٠-١٠٥٠ قبل الميلاد). ولكن إزدهرت هذه الحرفة خاصة في عصر أباطرة سلالة مينغ (١٣٦٨-١٦٤٤ م).

صدف في فلسطين

تم تناقل فن صناعة الصدف والحرف الصدفية في فلسطين من جيل إلى آخر عبر السنين وفي الواقع لاتزال تزدهر حتى يومنا هذا.

بعد تأسيس رهبنة القديس فرنسيس الأسيزي كهيئة دينية لحراسة الأماكن المقدسة المسيحية، وبعد الإتفاق مع الظاهر بيبرس في أواخر القرن الثالث عشر، بدأ تنظيم تواجد مسيحي فرانسيسكاني في الأماكن المقدسة في الفلسطين وأهمها القدس. وهذا التواجد لم يقتصر على الديانة المسيحية فقط وإنما شمل

معه التعليم والفنون أيضا. ومنذ القرن الرابع عشر أتى رهبان فرنسيسكان من دمشق للإستقرار في القدس وبيت لحم خاصة. وفي بداية القرن السادس عشر كان هذا التواجد قد أصبح منظما وأخذ طورا رائدا في تطوير الحياة الثقافية والفنية. ويعتقد أنه في ذلك الوقت قام مجموعة من هؤلاء الرهبان بإحضار مهارات الحفر على الصدف من مدينة دمشق الغنية بالفن حينها إلى بيت لحم.

شملت كنوز الملك ريتشارد قلب الأسد قطع صدف مختلفة مثل الصلبان وغيرها من الأشكال الدينية. في عام (١٢٢٠م) جلب بعض القادة المسيحيين الذين كانوا في رحلة حج إلى الأراضي المقدسة إلى بلادهم حين عودتهم الصلبان والخرز المصنوع من خشب الزيتون وغيرها من الأصداف الخام والبسيطة. ومع تواجد الفرنسيسكانة (رهبنة القديس فرنسيس الأسيزي في الأرض المقدسة حوالي أواخر القرن السابع عشر) اكتسبت القطع الفنية الأثرية الدينية أهمية أكبر من حيث السوق الاقتصادي. وكان سبب ذلك زيادة الطلب على القطع الفنية الدينية التي تميزت ببساطتها ورخص ثمنها.

وتحتوي متاحف وأقبية الفاتيكان العديد من صناديق وخزائن تحتوي على قطع فنية صدفية ممتازة من صنع الفنانين الحرفيين الفلسطينيين الأوائل خلال القرون الثلاثة الماضية. وقد تميزت هذه الصناعة والفن في تواجد معظمها في نفس العشيرة أوالعائلة، من جيل إلى جيل.

ولا يمكن تجاهل دورالحرفيين والفنيين وخاصة هؤلاء القادمين من مدينتي جنوا الإيطالية ودمشق العربية في دعم بداية الإبداع الفلسطيني في هذه الفنون وخاصة في القرن الثامن عشر. مثال على ذلك وحين تم تأسيس رهبنة الفرنسيسكان نسبة للقديس فرنسيس الأسيزي في الأرض المقدسة وخاصة في القدس في أواخر القرن السابع عشر اكتسبت القطع الأثرية الدينية أهمية إقتصادية. احد الفرنسيسكان في أواخر القرن السادس عشر وهو الأبرنا رأميكو، ومن المعروف جيدا لأنه صنع مجسمات مصغرة من الكنائس المسيحية الكبرى من الصدف.

ولعلّ العمل في الحرف الصدفية بدأ جديا في مطلع القرن السابع عشر. وقد احتضن المجتمع العربي الفلسطيني ذلك الوقت مبدأ صنع الحرف الفنية والمجوهرات وخاصة النساء. وهو ما يعتبر من أهم تقدم في تاريخ المرأة الفلسطينية، حيث أنها تقبلت ونشطت وأصبحت رائدة في العمل، ليس فقط العمل المنزلي والزراعة وإنما بالفن أيضا. وشمل ذلك الصدف، الزجاج، الفضة، الفسيفساء بالإضافة إلى صناعة التحف من خشب الزيتون التقليدية. ومنذ ذلك الزمن أصبحت هذه الفنون الحرفية الجميلة بما فيها صناعة الصدف في فلسطين وحتى الآن تنمو وتتطور بشكل مذهل وجميل.

صدف في بيت لحم

بداية الحرف الصدفية

ومنذ عام ١٨٥٠، شهدت مدينة بيت لحم تطورا كبيرا في صناعة الصدف، وبتشجيع من وجود الحجاج ورجال الدين الذين حصلوا عليها بسعرجيد نسبيا نظرا لاستقرار وزيادة العلاقات الطيبة بين فلسطين الأرض المقدسة وأوروبا.

كانت فكرة تصنيع المنتوجات السياحية، قد ظهرت للمرة الأولى مع وصول الحجاج من الخارج، الذين جاءوا لزيارة كنيسة القيامة في القدس وكنيسة المهد في بيت لحم حيث ولد السيد المسيح رسول المحبة والسلام. وهنا بدأ الحرفيون الفلسطينيون بالابتكار واخترعوا مثلا صناعة المسابح من حجارة (بذور) الزيتون والنخيل. وحين بدأ السياح شراء هذه المنتجات وأخذها إلى بلدانهم كهدايا تذكارية من زيارتهم بدأت أشكال فنية جديدة تظهر بالإضافة إلى ذلك، مثل الصلبان، تماثيل دينية، وصناديق مجوهرات وغيرها من التحف البسيطة من خشب الزيتون.

كما ذكر سابقا وفقا لحراسة الأراضي المقدسة، أوجد الآباء الفرنسيسكان الفنانين المهارة في حفر الصدف وإحضارها من إيطاليا في القرن الخامس عشر وتقبل أهالي بيت لحم هذه المهارة بشغف وبرعوا فيها. وهكذا بدأ الحرفيون الفلسطينيون العمل في الصدف: كانت وسيلة مميزة في تطوير الصناعات السياحية. وعلى مرالسنين، تم تطوير الأرضية التقنية والفنية لتطوير فن رائع.

الحرف الصدفية الفلسطينية

تختلف الآراء فيما يتعلق ببداية صناعات الصدف الحرفية في بيت لحم. ولكن كل المؤشرات التاريخية ترجّح أن سكان

مدينة بيت لحم تعلموا هذه الحرفة من هؤلاء الآباء الفرنسيسكان وأبدعوا فيها منذ بداية القرن السادس عشر. ولكن بداية العصر الذهبي لصناعة الصدف في مدينة بيت لحم تعود إلى النصف الثاني من القرن التاسع عشر. وهناك سجل تاريخي يثبت وجود منتجات صدفية فنية من صنع الفنانين الفلسطينيين في معرض نيويورك الدولي في عام ١٨٥٢. حيث قام الإخوة جريس وإبراهيم منصور بعرض عمل فني ناجح نال الإعجاب. وقد شجعت الحكومة الأردنية مثل هذه الصناعة وعرضتها ضمن جناحها الرسمي في معرض بروكسل الدولي. وفي معرض نيويورك الدولي عام (١٩٦٤م) حيث تم عرض تحفة فنية في شكل مجسم كبير للصخرة المشرفة من الصدف الخالص من عمل الفنان غريغوري الزغبي من بيت لحم وفتتحه جلالة المغفور له الملك حسين في ذلك الوقت.

ومن الجدير بالذكر أنه في هذه الفترة بدأ الحرفيّون الفلسطينيون في تطوير مشاغلهم ومصانعهم، وذلك بتحديثها وإدخال الآلات الحديثة وتوسعوا في صناعة خشب الزيتون، والتطريز الفني والأزياء الوطنية. ومن هذه الصناعات الحرفية يمكن ذكر عدة أشكال من منتوجات التراث الفلسطيني منها ما يلي:

١. بطاقات العيد المزينة بأوراق نباتية ملونة مجففة.

٢. صناديق صغيرة مستديرة من الحجارة السوداء من وادي موسى.

٣. منفضات السجائر، المزهريات وأصناف مماثلة.

٤. الحرف المعدنية من النحاس والفضة وبها نقوش فنية مميزة.

٥. صناعة الصواني، والأباريق، والصور وغيرها

خاط العديد من النساء ملابسها الملونة باليد وتنافست مع بعضها بعضا في تطريز ياقات الملابس والأشياء المماثلة، متميزة بالدقة في العمل، وأنواع الخيوط المستخدمةوألوانها،وخصوصا النوع من الرسومات الجميلة التيكان يتم إرتجالها على الفورخلال عملية التطريز دون أي تصميم سابق.

يتطلب العمل مع الصدف أدوات بسيطة مثل أدوات القطع والقص والنشر والحفر. وتستخدم بعض المواد الكيميائية في غسل وصقل الصدف وتلصيقها مثل الحوامض والورنيش والغراء. وهذا ليس فقط لجعلها تبدو أفضل، ولكن أيضا للحفاظ عليها لفترة طويلة. يحتاج هذا العمل إلى الكثير من الوقت ويتطلب مهارة وصبر. ومن الجدير بالذكر أن إدخال الأدوات الحديثة في النصف الثاني من القرن العشرين مثل المحركات والأدوات الصغيرة للنحت إلى هذه المعامل والورشات أدى بشكل طبيعي إلى سهولة في العمل وغزارة وجودة في الإنتاج. يوجد في الوقت الحاضر العديد من هذه الورشات في بيت لحم، بيت ساحور، وبيت جالا. كما يمكن أن نجد من الآلات والأدوات الصناعية التي تقوم بحفر وقص ونحت عدة نسخ من التماثيل والقطع أليا وفي نفس الوقت.

وفيما يلي آلية العمل الفني الذي يقوم به حرفيو الصدف في فلسطين:

١. يقوم الفنان الحرفي برسم مخطط للقطعة التي يريد إنتاجها. فيحدد الصورة كاملة ويقسمها إلى أقسام صغيرة ويوثق كل قطعة لكل قسم بحسب الشكل والمساحة. وفي الأعمال الكبيرة يصل عدد القطع إلى المئات أحيانا.

٢. يحدد مواصفات كل قطعة من ناحية الشكل الهندسي بما فيه الأبعاد بالمليمترات أو السنتيمترات بحسب حجمها. كما يحدد نوع الصدف ولونه وسمك القطعة وليس فقط مساحتها.

٣. يتم تجميع قطع الصدف الخام بحسب اللون والحجم ويتم البدء في نشره وتقطيعه إلى القطع المخطط لها للعمل الفني.

٤. يتم غسل هذه القطع بالمواد الكيماوية والتنطيفية اللازمة وصقلها كما هو مطلوب.

٥. يتم تصنيع إطار خشبي للعمل الكامل حسب المخطط ويصبح جاهزا لإستقبال قطع الصدف الصغيرة.

٦. يبدأ الفنان الحرفي بلصق القطع الصدفية الصغيرة على الإطار الخشبي بمهرة ودقة.

٧. حين يتم لصق كل القطع وجفافها تماما يقوم الفنان بصقل جميع أسطح العمل وبهذا يصبح الصدف ذو بريقا لامعا.

٨. يتم بعد ذلك حفر النص الذي يوضح لمن هذه الهدية كما يوضع توقيع الفنان وتاريخ العمل.

وكانت الغالبية العظمى من هذه الأعمال الكبرى صدف محفور يصور موضوعات الإنجيل مثل ميلاد المسيح، والعشاء الأخير والصعود إلخ. وللأعمال الإسلامية عادة يكون قبة الصخرة المشرفة والمسجد الأقصى والحرم الإبراهيمي مزينة بالأيات القرآنية.

ويوضع معظم الأحيان حفر نص على العمل بلغات مختلفة مثل العربية، اللاتينية، اليونانية، الإنجليزية، الإيطالية، الفرنسية والأرمنية الخ، مع ذكر المكان الذي تم إنتاج هذا العمل فيه (مثلا: بيت لحم – فلسطين) والسنة، واسم الصانع وأحيانا لمن صدر فيه أو لمن يهدى هذا العمل.

يتم إستيراد الصدف الخام من استراليا ونيوزيلندا والمكسيك والبرازيل ولكن في الواقع حتى اليوم، أهم مصدر رئيسي من الصدف لصناعة الحرف الصدفية في بيت لحم هو ساحل البحرالأحمر في سيناء.

تطور الحرف الصدفي في بيت لحم

امتازت الصناعة الحرفية الصدفية في فلسطين خلال المئة عام من أواخر القرن التاسع عشر إلى أواخر القرن العشرين وخاصة في بيت لحم بثلاث مسارات مختلفة:

١. الإنتاج الفني الحرفي من صناعة تذكارية بسيطة حيث كانت تصنع قطع صغيرة من الأشكال الفنية الصدفية ذات الصبغة الدينية والتقليدية وكثيرا ما يخلط مع خشب الزيتون. كانت هذه الصناعة مخصصة لأسواق الحجاج والسياح وشملت المسابح والصلبان والرموز الصغيرة، وصناديق صغيرة مصدفة، ويشمل الكتب المقدسة، وما إلى ذلك.

٢. الإنتاج الفني من المستوى الفني المتقدم وفي هذا المجال ركز الحرفيون على قطع كبيرة. وكانت هذه في الغالب تحف كبرى بشكل هدايا غالية الثمن للسياح والمؤسسات المقتدرة وتكون ذات رموز ومواضيع مسيحية أو رموز وطنية للدول التي ستهدى لها هذا الأعمال، مزينة بالصدف تم حفره وقطعه بعناية وشكل فني مميز ملصق بألوان فيشكل الفسيفساء.

٣. أما المسار الثالث فكان يركز على العمل الاستثنائي من الأعمال الكبيرة والقطع الفنية. وهذه الأعمال كانت عادة تطلب من قبل الحكومات كهدايا إلى الملوك والحكام والشخصيات الدينية عالية المستوى ويصنعها الفنانون الكبار في بيت لحم. وشملت هذه، على سبيل المثال، نموذج كبير لقبة الصخرة التي تم صنعها كهدية للملك فاروق من مصر في مطلع الأربعينات من القرن الماضي، ونموذج من كنيسة المهد في مطلع الثلاثينات من القرن الماضي تم إرسالها إلى الفاتيكان، وغيرهما كثير من القطع الكبرى. ويوجد العديد من هذه القطع اليوم في المتاحف الكبرى مثل المتحف البريطاني، متحف الفاتيكان، متحف هيرميتاج في سانت بيترسبيرغ، متحف ديلا جراتزيا (النعمة) في ريميني، متحف التوب كابي (الباب العالي) في إستانبول وغيره. كما تتوجد هذه القطع في قصور القياصرة والأباطرة والملوك والرؤساء في دول مثل النمسا، اليونان، التشيلي، كولومبيا، الهندوكشمير وغيرها.

والجدير بالذكر أن هناك وثائق قليلة لأسماء فنانين فلسطينيين من حرفيي الصدف موثقة على العديد من أعمالهم الموجودة في المتاحف الأوروبية والكنائس والمجموعات الخاصة، حيث كانت الأعمال في كثير من الأحيان غير موقعة.

جيل من الفنانين الكبار

كانت الانطلاقة الكبرى في صناعة الصدف بشكل فني على مستوى عالمي كما ذكر سابقا. بالرغم من أن العاملين في الحرف الصدفية في القرن التاسع عشر كانوا من عائلات مرموقة في بيت لحم كانت أعمالهم في تطور مستمر. ولا يوجد أي دليل تاريخي يذكر عن أوائل الأعمال الفنية الكبرى سوى العمل الكبير الذي قام به الأخوين جريس وإبراهيم منصور في تقديم عمل كبير لم يوثق بالضبط سوى أنه تحفة فنية من الصدف من بيت لحم – فلسطين تم عرضه في معرض نيويورك الدولي عام ١٨٥٢. وهذا يؤكد أن هؤلاء الإخوة الفنانين ربما كانا من أوائل جيل الفنانين الكبار في فلسطين. وهذا يوضح أنه منذ مطلع الأربعينات في القرن التاسع عشر بدأ بعض حرفيّي الصدف الفلسطينيين في بيت لحم يتطلعون إلى التطور الفني والنهوض لمستوى عالمي.

وسرعان ما بدأ هؤلاء الفنانون في التخصص في مثل هذه الأعمال. ونجد أن عائلة الدبدوب كانت من الأوائل التي انتج أبناؤها أعمالا فنية صدفية على مستوى عالمي في ذلك الوقت. افتتحوا معرضا في دمشق القديمة ما بين سوق الحميدية وباب توما لبيع مثل هذه التحف وبالرغم من بيعه لحرفيين سوريين إلا أنهم حافظوا على اسم الدبدوب كمعرض حتى اليوم (تمت زيارته في عام ٢٠١٠م). ومن أعمالهم الأولى (سليمان الدبدوب: ١٨٣١-١٩٠٦م وأيضا إلياس شكري الدبدوب) مجسم قبة الصخرة كبير تم تقديمه للسلطان العثماني وهو معروض اليوم في متحف الباب العالي في إستانبول.

معظم الأعمال الكبرى لهؤلاء الفتاتيت كانت حول مواضيع دينية وخاصة مجسمات صدفية كبيرة للمسجد الأقصى، قبة الصخرة المشرفة، الحرم الإبراهيمي، كنيسة المهد، كنيسة القيامة، القبر المقدس وأماكن أخرى.

كما يجب ذكر الفنانين الكبار مثل سليمان روك (١٨٣١-١٩٠٦م)، إبنه حنا سليمان روك (١٨٦٣-١٩٤١م) ويوسف الجدي (١٨٦٤-١٩٣٤م).

ومن العائلات الكبرى في فن الصدف أيضا الفنان ميخائيل لاما (الأعمى)، بطرس لاما (الأعمى)، حنا طبش، الياس جقمان، جميل مسلم، صالح أبوعياش.

وقد أبدع أيضا فنانون مهرة في الحرف الصدفية من عائلات معروفة في بيت لحم مثل عائلة سلامة، فريج، إزميري، حنضل، حزبون، بلوط، شحادة وعصفورة.

عائلة الزغبي

عرفت عائلة الزغبي بمهارة أفرادها في فن الحرف الصدفية بشكل خاص والفنون الأخرى بشكل عام. وحيث امتاز اثنان من أبناء عيسى الزغبي هما بشارة الزغبي (١٨٦٣-١٩٣٤م) ويوسف الزغبي (١٨٧٨-١٩٦٤م) بميزتين:

- قدرتهما الفنية على الإبداع في التصميم الفني للأعمال الكبرى وخاصة يوسف.
- قدرتهما الريادية في التواصل والريادة ليس فقط على مستوى بيت لحم بل عالميا مما فتح المجال للعديد من الأعمال الكبرى من أعمالهم أو أعمال آخرين من بيت لحم أن تصل إلى قصور ومؤسسات ومتاحف أوروبية وعالمية.

كان بشارة الزغبي من شخصيات المدينة المعروفين وكان يلقّب (مختار المخاتير). افتتح مشغله في عام ١٨٧٦ قبل ولادة أخيه يوسف الذي انضم إليه لاحقا بعد أن ولد وترعرع وأصبح فناناً متمرسا. كانت الورشة في مجالين: حفر خشب الزيتون والحفر على الصدف. وفي هذا المشغل حيث عمل تحت إدارة بشارة العديد من الفنانين في ذلك الوقت. وقد أنتج خلال خمسة عقود العديد العديد من الأعمال الكبيرة التي نال عليها العديد من الأوسمة الكبرى مثل الأوسمة من قيصر روسيا، إمبراطور النمسا، الفاتيكان، إمبراطور الحبشة، ملك اليونان، رئيس كولومبيا، وغيرهم. كما اشتهر أخوه يوسف بأعمال فنية دقيقة جدا ونال أيضا تقديرا من شاه إيران، ملك هولندا، مهراجا كشمير، ملك مصر وغيرهم.

وكانت عائلة بشارة عائلة فن، حيث برع أيضا من أبنائها ميخائيل في خشب الزيتون، عيسى في الفن والرسم بألوان الزيت وأول مصور فوتوغرافي في بيت لحم، رافائيل الذي توفي شابا في حادث طائرة حيث كان من مصممي الأوسمة للبلاط القيصري في روسيا. وهكذا تمتع بشارة بالاعتراف الدولي بفنه وحصل على أوسمة لعمله. أعمال شقيقه يوسف كانت معروفة جيدا في العديد من البلدان الأوروبية. كان ذلك في رفع فن بيت لحم وفن فلسطين عالميا في وقت لم يكن يعرف عن فلسطين سوى أنها بلاد زراعية بالإضافة إلى شهرة الأماكن المقدسة فيها.

وبعد وفاة بشارة تولى ابنه غريغوري (١٩٠٨-١٩٩٤م) إدارة المشغل واستمر في الأعمال الكبرى على نهج والده وعمه. وكان عمله موضع تقدير من الحكومة الأردنية فكانت تكلفه رسميا بإنتاج أعمال فنية كبرى من الصدف للملوك والرؤساء الذين يَزورون المملكة الأردنية الهاشمية ويقدمها جلالة الملك حسين لهم. ومن هؤلاء على سبيل المثال الملك سعود، الملك محمد الخامس، الرئيس بورقيبة، الرئيس شارل الحلو، الجنرال محمد نجيب، شاه إيران، ملك إسبانيا، البابا بولس السادس، وغيرهم. كما تم تكليفه لعمل مجسم الصخرة وتم عرضه في معرض نيويورك الدولي عام (١٩٦٤م) الذي افتتحه جلالة الملك حسين. وكان آخر أعماله مجسم قبة الصخرة طبق الأصل كبير للملكة نورالحسين هدية لجلالة المغفور له الملك حسين قبل وفاته بفترة قليلة أثناء مرضه.

وحين توفي غريغوري حافظت العائلة على المشغل إلا أن أطلق جنود من الجيش الإسرائيلي على الأبواب المغلقة في المحلة التي بها المشغل بحثا عن شباب الانتفاضة وتركوا المشغل بعد أن عاثوا في قطعه ومقتنياته من الآلات القديمة وبدا الأمركما لوكانوا يحاولون إسقاط أي شيء يرتبط بالفن والتقاليد.

الخاتمة

إن تاريخ فن الصدف الحرفي في فلسطين وبتركيزه في منطقة بيت لحم يوضح كيفية أن يقوم شعب من خلال أفراد منه يتذوقون الفن ومجتهدين في عملهم بحفظ التراث وتنمية العمل في الحفاظ عليه ونشره عالميا. وبالتحدديد يمكن ملاحظة ما يلي:

١. بالرغم من أن المواد الخام (الصدف) غريبة عن فلسطين إلا أن التراث الفسطيني وفنانيه جعلوا من الصدفي رمزا لفلسطين: مسيحية كانت أم مسلمة. فالتحف الفنية الصدفية المصنوعة في فلسطين تذكر العالم أن قبة الصخرة وكنيسة القيامة رمز من القدس وفلسطين المحتلة من الإسرائيليين.

٢. قدرة الفنان الفلسطيني على التأقلم والتطور والإبداع كان قويا حتى ولو كانوا في القرن التاسع عشر فقيري الموارد والتعليم.

٣. الجيل الجديد من الفنيين الفلسطينيين حاليا نقلوا الفن والإنتاج إلى مستوىً فني حديث وحافظوا على فرصة الدعم الاقتصادي للعائلات الفنية المحتاجة.

٤. وأخيرا يعرف العديد من المؤسسات العالمية والدينية والسياحية قدرة الفن الفلسطيني في هذا المجال، ولكن لربما وجب الإسراع في اعتماد هذا التراث غير الملموس كتراث فلسطيني للحفظ على هويته في اليونسكو بحسب إتفاقية عام (٢٠٠٥).

المراجع

1. Sources:
2. Daccarett، Enrique Yidi. El Arte Palestino De Tallar El Nacar. Colombia: Panamericana Formas e Impresos S.A. c. 2005. (sourceforphotosused)
3. Zoughbi، Saleem. "Mother of Pearl: A Traditional Palestinian Craft." This Week In Palestine، no.109، May 2007.
4. Raheb، Mitri. Bethlehem 2000. Heidelberg: Palmyra Publishing House، c1998.
5. Pixner، Bargil. The Glory of Bethlehem. Jerusalem: The Jerusalem Publishing House، Ltd.، c1981.
6. For a similar example please see، El Arte Palestino De Tallar El Nacar، by Enrique JidiDaccarett، Karen David Dacccarett& Martha LizcanoAngarita (The Palestinian Art of Mother-of-Pearl Carving)Lot 36 & 69 Pages 52 & 71
7. From Jerusalem with love، art Photos and souveniers، 1799-1948، Highlights from the Willy Lindwer Collection، uitgeverijwanders,Bijbels Museum، Amsterdam 2010,Lot 202 page169
8. For another example please see Pilgrim Treasures (Byzantium Jerusalem) from The Hermitage، Hermitage-Amsterdam Exhibition، lot No. 166 pages، 18-19 & 1

ملحق الصور

صورة رقم ١: العمل المشهور ليوسف الزغبي (العشاء السري لدافنشي – متحف هيمتاج – سانت بيترسبرغ



صورة رقم 2: شخصيات وفناني بيت لحم مع مختار المخاتير بشارة الزغبي (الثالث من اليسار)



صورة رقم ٣: مجسم القبر المقدس هدية لقيصر روسيا أليكسي من صنع بشارة الزغبي



صورة رقم ٤: صورة ورشة معمل صدفي في مطلع القرن العشرين



صالح أبو عياش



إلياس جقمان

بطرس الأعمى



حنا روك

صورة رقم ٥: كبار فناني الصدف أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين



صورة رقم ٦: دقة حفر الإطار الصدفي للأعمال الكبرى

صورة رقم ٧:نموذج دقة حفر الشعار الرسمي لهدايا الملوك والرؤساء



صورة رقم ٨: الفنان الكبير بشارة الزغبي



صورة رقم ٩:شاه إيران رضا بهلوي وزوجته الإمبراطورة ثريا من أعمال يوسف الزغبي



صورة رقم ١٠: مجسم الصخرة الكبير في معرض نيويورك الدولي عام ١٩٦٤ من عمل غريغوري الزغبي



صورة رقم ١١: مجسم الصخرة الكبير من داخله. أخر أعمال غريغوري الزغبي هدية جلالة المغفور له الملك حسين

صناعة الرمل الملون بالزجاج

صناعة بدأت في معان وانتشرت في جميع مناطق الأردن

عبدالله آل الحصان *

تُعتبر الصناعات التقليديّة في المجتمع الإنساني من أكثر المنتجات الفنيّة التصاقاً بالإنسان ، حيث أنها لعبت دوراً هاماً ومتميزاً في حياة الإنسان خاصة والمجتمع عامة ، فأخذ الناس يتوارثون هذه الصناعات جيلاً بعد جيل حتى أصبحت حكراً لهم وتميزهم عن غيرهم ، والعلاقة بين هذه الصناعات المختلفة هي علاقة قديمة ووثيقة لدرجة أنه من الصعب معرفة أيها بدأ قبل الأخر.[1]

في مدينة معان نشأت صناعة زجاج الرمل منذ مطلع القرن الماضي وباتت من الصناعات التقليديّة الأساسيّة المعروفة في الأردن ، وبدأت هذه الصناعة تجد مكانتها المرموقة في الفنون الشعبية ، ولهذا انتشرت المحال التجارية المتخصصة في بيع المنتوجات اليدوية والأعمال التراثية على السياح الذين يرونها صناعة مميزة.

في هذه الصناعة نجد العاملين فيها من مدينة معان ينقشون تلك الزجاجات والقوارير[2] بما يكتبونه في جوفها بالرمل الملون من أسماء الناس والبلدان والأقطار بالقلم ويرسمون فيها الأعلام العربيّة بألوانها الأربعة التي جاءت مجتمعة في قول صفي الدين الحلي:[3]

بِيضٌ صنائِعُنا سودٌ وقائِعنا   خُضرٌ مرابعُنا حُمرٌ مواضينا

ولأهل معان في نقش قوارير البلّور والزجاج بالمال الملونة صنعةٌ عجيبة دقيقة جداً يقف عندها السّياح متحيرين ، وذلك أنهم يملؤون تلك القوارِير من هذه الرمال بواسطة أنبوبة كذنب الفأر[4]،في الرقة والدقة على هيئة قمع[5] قد جعلوا في رأسه قعباً مثقوب الوسط ثقباً متصلاً بثقب الأنبوبة ، فتقابلا ملتصقين بواسطة اللحام ، والطرف الأدنى من تلك الأنبوبة مَعْكوف عَكْفاً يسيراً لتتسرّب من ثقبه ذرات تلك الرمال الملونة عَلَى جوانب تلك القارُورة من الداخل بعد أن يضعها في ذلك القعب بمقدار ، وبنانه تجول بتلك الأنبوبة في أحشاء القارُورة حسبما يقتضيه ذوقه من الزخرفة والرَقَشَ[6] بتلوّن تلك الرمال.[7]

أول من اشتغل في هذا الفن في الأردن هو (خليفة احمد كريشان) المولود في معان سنة (١٨٨٥م) والذي بدأ به أثناء تجواله في عمله مع الجيش البريطاني في صيانة المخافر في منطقة الجنوب ، فتعرف على رمال الصحراء الناعمة ورمال النقب البيضاء والملونة ، فعمد إلى هذه الرمال الملونة فوضعها في زجاجة ثم طور هذا الفن وعلمه للعديد من أصدقائه [8] ومنهم :(موسى أبو حمدة) الذي علمه بدوره للسيد (محمد عبداللطيف) الشهير بابي سرحان عام ١٩٤٣م [9] و(إسماعيل خميس أبو الزيت) وكان له محل في سوق مدينة معان الشّامِيّة يبيع ما ينتجه منه وكذلك (محمود عبدالنبي قريشة). [10]

1- دراسة توثيقية للحرف اليدوية التقليدية الأردنية – خليل نمر طبازة ص5

2- قوارِيرُ : جمع قارورة ، القَارُورَةُ : وِعاءٌ من الزُّجاج

3- جولة بين الآثار – حمزة العربي – الجزء الثاني - تحقيق تركي المغيض ص 111

4- ذنب الفأر: لا يقصد به هنا النبات العشبيّ البرّيّ ، بل يقصد شكل الأداة المستخدمة

5- قمع: عبارة عن إناء مخروطي الشكل يوضعُ في فم القَارُورَةُ الزجاجية ثم يصبُ فيه الرمال

6- الرَقَشَ : النَقَشَةُ ، الزِيّنَةُ

7- جولة بين الآثار – حمزة العربي – الجزء الثاني - تحقيق تركي المغيض ص 111

8- التاريخ الثقافي في العقبة - عبدالله المنزلاوي ص203، والتراث الشعبي في العقبة – عبدالله المنزلاوي ص 39 ، الموروث الشعبي لمدينة معان – محمد المعاني ص 104

9- التراث الشعبي في العقبة – عبدالله المنزلاوي ص 39 ،والتاريخ الثقافي في العقبة - عبدالله المنزلاوي ص203

10- مقابلة مع الحاج "علي ناجح" أبو الزيت

* باحث أردني

(خليفة أحمد كريشان أول من عمل في فن تعبئة زجاج الرمل)[11]

وكان خليفة كريشان يعمل في صيانة المخافر البريطانية في منطقة الجنوب، حيث كان يعمل دهاناً تابعاً لحرس قوة الحدود ويقوم بصيانة دورية للمخافر الموجودة في العقبة والقويرة والنقب والمدورة ورم ، وكان دائم التنقل بينها الأمر الذي جعله يتعرف عَلَى رمال الصحراء والرمال الملونة في المنطقة ، وبسبب كثرة الزجاجات الفارغة الموجودة في معسكرات الجيش البريطاني قام خليفة كريشان بوضع الرمل الملون فيها عَلَى شكل طبقات وعرضها على الجنود ليبيعها ، فعندما لاقت هذه الفكرة رواجاً وقبولاً من الجنود عمد خليفة على تطوير هذه الفكرة حيث بدأ باستعمال قمع (محقان) ليرتب الرمل داخل الزجاجة وهكذا أخَذَ يُطور هذا الفن شيئاً فشيئاً حتى ذاع صيته بين الجنود الذين أخذوا يوصونه بعمل الكثير منها ويرسلون هذه الزجاجات إلى أقاربهم في بريطانيا ، وكان يصنع هذه الزجاجات في البداية في بيته ثم انتقل بعد ذلك إلى استراحة للمسافرين في منطقة المحطة جنوب معان التي كان صاحبها أرمنياً حيث أخذ يسوق أنتاج خليفة على المسافرين من الجنود وغيرهم .[12] من السياح الذين يشترون منها كميّات وافِرة يأخذونها معهم إلى أوطانهم أفخر هدية من الآثار حتى صار أهل البترا أنفسهم يقلدون أهل معان في هذه الصناعة التي ظهرت عَلَى أيدي الأتراك الذين كانوا يعملون أيام السلطان عبدالحميد الثاني في مدّ خطّ السّكة الحديدية الحِجازِيَّة ومنهم اقتبسها بعض من يُحسنها من أهل معان.[13] وعَلَى رأسهم خليفة كريشان الذي عمل عَلَى تطوير هذا الفن وإتقانه بكل براعة بعد أن تعلمه مِنَ الأتراك وطوره خلال عمله في صيانة المخافر البريطانية في منطقة جنوب الأردن.وقد عمل مرضي إبراهيم الرواد في مدينة مادبا على مدار عمره بهذا النوع من الفن وأجاد تسويق منتجه في الخارج.[14]

وقد نظم حمزة العربي قصيدة رائية من بحر البسيط جمع فيها كثيراً مما رأته عيناه عام ١٩٢٩م من تلك الأشكال بلغة التصّور والخيال مما تخططه يد الإنسان في أحشاء تلكم القوارير بتنوع تلك الرمال ذات الألوان الأصليّة والفرعيّة ، فقال:[15]

يا رُبّ بلورة بيضاء صافية ... كأنها قطعةٌ من طلعةِ القمرِ
زجاجةٌ من قوارير مُرَمَّلَة ... أعجوبة بنت أفكار من البشرِ
في جوفها من بديع في الصناعة ما ... يدعو إلى عجَبٍ من أكبر العبرِ
كيف السبيل إلى تزويق باطنها ... مع ضيق فيها وما بالجيد من قصرِ
كأنه جيدُ ورقاء مطوقة ... على الغصون بذي الآصال والبكرِ
إذا تأمّلتها في حسن رونقها ... ترى نقوشاً بها يلعبْنَ بالبصرِ
يا حسنها إذْ بدت تزهو بما نقشت ... فلا يمل لها الإنسان من نظرِ
تنوّع النقشُ في احشائها فبدَت ... منه بها طرر سالتْ على غُررِ
لقد ترقّى بها حسنُ الصناعة في ... تأنق الوشي إذ يبدو على قدْرِ
كأنه الدرُّ مكنون بباطنها ... فليس يخشى عليه الهدر من غِيَرِ
فيها رسوم وأشكال منسقة ... حلت بباطنها من أبدع الصّورِ
فيها تماثيل أشجار مورّقة الـ ... أفنان مثقلة من يانِع الثَمرِ
فيها تماثيل أعلامٍ مربعةٍ ... كأنّها قطع من حلة الخضرِ
فيها مثال قطار تحته قضب ... من الحديد ليقفوها على الأثَرِ
يلقى دخاناً وقد وجدّ المسير به ... في الجو والريح تذروه إلى الدُبرِ
كأنما العلَمُ العربيُ في سحب ... مرفرفٍ أو بذي صحوٍ بلا كَدرِ
كأنما الرملُ ألوان ملوّنة ... فيهن مبتسم النُّوار والزَهرِ
أو انّه ذو تعاريج مفرعةٍ ... مخضرة اللون أغصان من الشجرِ
أو أن علا وهو مُحْمَوْم جوانبها ... سحب محملة ودقاً من المطرِ
أو انه أدهم حف البياض به ... أرد ان ثلجٍ بأعطاف من الوزرِ[1]
أو انه وهو أشكال مثلثة ... شتّى صفوف خيام الركب في سفرِ
أو انّها هرما مصر تحيط بها ... رمال جيزتها كم سالِف العُصُرِ
أو انه حالك يعلو حواشيها ... ذوائب أسبلت من فاحم الشَعْرِ
أو انّه وهو مبيض بحالكها ... مطوق الأعين النجلاء بالحَورِ
أو انّه وهو محمر بوجنتها ... ورد تبسم في برعومه النضرِ
أو انّه وهو مصفر بحاشية ... خمار غانية مزعفرٍ عطرِ

1- الوزر : الجبل المنيع.

11- الصورة من حفيده السيد محمد بشير خليفة كريشان

12- التراث الشعبي في العقبة – عبدالله المنزلاوي ص 39

13- جولة بين الآثار – حمزة العربي – الجزء الثاني – تحقيق تركي المغيض ص 113

14- الموروث الشعبي لمدينة معان – محمد المعاني ص105+104

15- جولة بين الآثار – حمزة العربي – الجزء الثاني – تحقيق تركي المغيض ص 114+115+116

أو انّه ذو تخاطيطٍ مركبةٍ   وشيَ بردة صنعانية الحبرِ
أو انّه وهو ذرات مذهبة   برّاقة اللونِ منثور من الدُّررِ
فالشعر مني ومنها الحسن خالصه   ومن خليفة[2] حسن الوشيِ والطررِ

المراجع :

١. دراسة توثيقية للحرف اليدوية التقليدية الأردنية – خليل نمر طبازة-٢٠١١م
٢. جولة بين الآثار - الجزء الثاني – حمزة العربي – تحقيق تركي المغيض – ٢٠٠٢م
٣. التاريخ الثقافي في العقبة – عبدالله كرم المنزلاوي – ٢٠٠٤م
٤. التراث الشعبي في العقبة - عبدالله كرم المنزلاوي – ١٩٩٣م
٥. الموروث الشعبي لمدينة معان – محمد عطاالله المعاني- ٢٠١١م.



2- خليفة أحمد كريشان أول من عمل في فن تعبئة زجاج الرمل في الأردن تم التحدث عنه مسبقاً



برفتند با سوگواری و درد / زدرگاه کی شاه برخاست گرد / چو بگذشت خیدی چنین روزگار / پیام آمد از داور کردگار

درود آوریدش خجسته سروش / کزین بیش مخروش و باز آر هوش / که برساز لشکر بفرمان من / برآور یکی گرد از آن انجمن

از آن بدکنش دیو روی زمین / بپرداز و پردخت کن دل ز کین / کی نامور سر سوی آسمان / برآورد و بدخواست بر بدگمان

بران برترین نام یزدانش را / بخواند و بپالود مژگانش را / وزان پس بکین سیامک شتافت / شب و روز آرام و خفتن نیافت

سیامک یکی بچه پور داشت / که نزد نیا جاه دستور داشت

گرانمایه را نام هوشنگ بود / تو گفتی همه هوش و فرهنگ بود

بنزد نیا یادگار پدر / نیا پروریده مرا را ببر / نیایش بجای پسر داشتی / جز او بر کسی چشم نگماشتی



معتقدات شعبية

أسرار الطلاسم وأساطير الأرصاد من التاريخ إلى الذاكرة الشعبية

مصطفى الصوفي *

تعود الجذور الثقافية للطلسمات والأرصاد إلى معتقدات الإنسان الدينية القديمة منذ العصور الحجرية الأولى، التي سادت فيها فكرة العلاقة التبادلية بين الإنسان والأحياء الأخرى، ومظاهر الطبيعة بوساطة الصور والرموز ذات الإشارات المحددة. فقد قام الإنسان البدائي برسم صور الحيوانات على جدران الكهوف قبل خروجه إلى الصيد، لتحقيق غايتين هما الإكثار من صيدها أو لاتقاء شر وأذى الحيوانات الشرسة التي يخافها، وكان أحياناً يكتفي برسم رموز تشير إليها فقط، ثم استخدم هذه الرموز كحجب ورقي، وتعاويذ للغرض نفسه حملها معه أو رسمها على أبواب بيته، أو على أدوات الفخار أو الطين أو الثياب .

وهذه الأساليب والمعتقدات استمرت مع الزمن وتطورت بأشكال ومظاهر مختلفة حسب حاجة الإنسان ومتطلبات حياته وغاياته، وهي ما زالت تستخدم حتى عصرنا الحاضر في المجتمعات المتقدمة والمتخلفة على حد سواء رغم انتشار العلم والثقافة المعاصرة، ونجدها بأشكالها القديمة البدائية كطقوس وتعويذات ومظاهر متعددة، بهدف التواصل مع أشكال الحياة الأخرى المجهولة، أوالكواكب وقوى الطبيعة والحيوانات المفترسة، للوقاية من أذاها أوطلب الحماية من شرورها.

ومهما حاولنا تغييب ظاهرة الطلسمة أو نفيها، فهي في التعريف النهائي والمصطلح المتداول، تعدّ من علوم الطبيعيات الغيبية التي تعتمد أسرار الكون مبدأً لها، فيستعين صاحبها بأسرار وخواص الموجودات وروحانيات الكواكب، وأوضاع الفلك المؤثرة في العناصر. وهي في النتيجة أيضاً شكل من أشكال السحر عند البشر قديما وحتى اليوم.

وقد استخدم اليونان والرومان الرصد إبان حكمهم سورية، وبناء مدنها كحمص وحماة والمعرة وحلب واللاذقية وإنطاكية وغيرها، وعملوا لها أرصاداً وطلاسم لحفظها من الأعداء والأذى والشرور.

وقد شاعت أخبارها، وذكرها معظم الرحالة والمؤرخين العرب في كتبهم حتى اشتهرت في البلدان، وتحولت إلى أساطير تشبه الخرافة.

وسأحاول في هذا الموجز أن أتفادى الدخول في نقاشات علمية أو جدالات عقديّة حول هذا الموضوع، وسأكتفي بعرضه من ناحية تاريخية وتراثية وكظاهرة غرائبية في العالم، والمعاني اللغوية الاصطلاحية للرصد والطلسم.

بالعودة إلى مجموعة من قواميس اللغة العربية، وجدت أن معاني لفظتي الطلسم والرصد تأخذ اتجاهات عديدة، على دأب اللغة العربية في هذا المجال بحيث يمكن استخدام اللفظة في مواضع عديدة كل منها ترمي إلى معنى مختلف تماماً، كما أن استخدام المفردة كمصطلح يمكن ألا يوافق المعنى اللغوي المقصود ومجازاته في العربية...

* كاتب وباحث في التاريخ والتراث الشعبي

فقد جاء في المعاني اللغوية لكلمة رصد كما وردت في تاج العروس والمحيط والمعجم الوسيط ولسان العرب، ما يلي :

رَصدَهُ رَصْداً، رَقَبَهُ فهو راصِدٌ كتَرَصَّدَهُ وارْتَصَدَه. وأَرْصَدْتُ له: أَعْدَدْتُ.

والإِرْصاد: الانتظار. ومن المجاز: أَرْصَدتُ له: كافَأْتُهُ بالخَيْر هذا هو الأَصل أَو بالشَّرِّ.

المِرْصادُ: المكان الذي يُرْصَدُ فيه العَدوُّ كالمِضْمَار أي المَوْضع الذي يُضَمَّر فيه الخيل من ميدان السِّباق ونَحْوِه. وجمع المَرْصَد: المَرَاصد.

وقَومٌ رَصَدٌ كحَرَس وخَدَم وفُلانٌ يَخاف رَصَداً من قُدَّامه وطَلَباً من وَرائه: عَدُوّاً يَرْصُده. وتَرَصَّدَ له: قَعَدَ له على طَرِيقه. وراصَدَه: رَاقَبَه. والمَرْصَد: موضع الرَّصْد.

والرَّاصِدُ: الأَسَدُ. والرَّصيدُ: السَّبُعُ يَرْصُدُ الوُثوبَ.

و(رصده) رصداً ورصدا قعد له على الطريق يرقبه، ويقال رصد النجم.

و(رصدت) الأرض رصدا أصابتها الرصدة فهي مرصودة.

وفي (اصطلاح الفلكيين) اسم لموضع تعين فيه حركات الكواكب (ج) أرصاد.

و(المرصد) طريق الرصد والارتقاب أو موضعه، ويطلق على الموضع الذي تعين فيه حركات الكواكب وتسجل فيه الزلازل (ج) مراصد.

وفي المعاني اللغوية لكلمة الطلسم وطلس جاء في تاج العروس المعاني التالية ويتابعه المعجم الوسيط قال: (طلس) بصره طلساً ذهب، وبالشيء رمى به والشيء طمسه ومحاه، ويقال طلس الكتاب ونحوه شوه خطه أو أفسده.

و(طلسَمَ) أطرق وعبس، والساحر ونحوه كتب طلسماً، والشيء عمل له طلسماً، ومن كلام الصوفية سر مطلسم و حجاب مطلسم و ذات مطلسم غامض.

وفي كلامهم فيقولون سر مطلسم وحجاب مطلسم وذات مطلسم والجمع طلاسم.

وقال: (الطلسم) (في علم السحر) خطوط وأعداد يزعم كاتبها أنه يربط بها روحانيات الكواكب العلوية بالطبائع السفلية لجلب محبوب أو دفع أذى، وهو لفظ يوناني لكل ما هو غامض مبهم كالألغاز والأحاجي والشائع على الألسنة، ويقال فك طلسمه أو طلاسمه وضحه وفسره.

وفي تحقيق المعاني أن الكلمة في العربية تحتمل كثيراً من المعاني المتقاربة والمتباعدة والمتناقضة أحياناً، لذلك ما يهمنا مما تقدم من المعاني للفظتي الرصد والطلسم التي وردت في قواميس اللغة هو ما ورد من معاني تتلاءم مع مفهوم المصطلح المقصود من الطلسم والرصد، الذي يقرّبه من العلوم الطبيعية أو ما يسمى العلوم الروحانية، وهي علوم كما يذكرون ترتبط بحركة الكواكب والنجوم والأجرام السماوية، وما ينشأ عنها من علاقة وتفاعل بالأجسام المادية على الأرض .

والمعنى الذي أورده صاحب المعجم الوسيط عن الرصد هو أكثر المعاني موافقة لموضوع بحثنا، فهو كما قال معناه في اصطلاح الفلكيين يشير إلى اسم لموضع تُعين فيه حركات الكواكب، والمرصد عنده طريق الرصد والارتقاب أو موضعه، ويشمل أيضاً موضع حركات الكواكب.

وأكثر المعاني موافقة ما ورد في المعجم الوسيط عن معنى الطلسم، أي ما يكتبه الساحر من طلسمات، وأن الطلسم في علم السحر هي عبارة عن خطوط وأعداد، غايتها ربط روحانيات الكواكب العلوية بالطبائع السفلية، لجلب منفعة أو دفع أذى.

أما قوله: كثر استعمال الصوفية في كلامهم، فإن ما يستخدمه مشايخ الصوفية من مصطلحات عن أسرار وحجب مطلسمة، أمر مختلف تماما عما نقصده في بحثنا، وما يفعله الصوفية من قضايا الكشف، وتوظيف أسرار الأسماء والكلمات والأعداد، وربطها بالحقائق الكونية في خدمة النفس البشرية، واستجلاب المنفعة.

والخلاصة أن الرصد في الحقيقة يشير إلى المصدر والمنبع للقوى الطلسمية، وبالتالي إلى مكان الطلسم في موقعه الذي يُرصد فيه، أما الطلسمة فهي العمليات التي يقوم بها صاحب الطلسم، من توفير شروط وبيئة، ونقش وصور ورموز للرصد (المكان) أي عملية صنعه.

أسس ومبادئ علم الطلاسم

الطلسمة أكثر العلوم إبهاماً وغموضاً رغم أنه من أقدم العلوم البشرية التي استخدمها الأقدمون والأمم السابقة على وجه الأرض، كالمصريين والسومريين إلى الأكاديين والبابليين والفرس واليونان ثم المسلمين الذين كان لهم باع طويل فيه.

وقد وظّف علماء الأمم السابقة هذه الطلاسم لحماية أمواتهم ومقابرهم وكنوزهم ومدنهم، وعملوا منها رقيات وتعويذات وحجب، لتدفع عنهم الأذى أو تجلب المنفعة.

وهذه العلوم تعد من علوم الفلك والتنجيم من جهة، ومن جهة أخرى قد تكون في مظهرها نوعاً من السحر والشعوذة وحالة من حالاته.

لكن الواقع هناك فروق مهمة بين السحر وبين الطلسمة، فالسحر يقوم على اتحاد روح بروح بينما الطلسم والرصد يقوم على اتحاد روح علوي بجسم ما سفلي ...

وقد خصص المؤرخ والجغرافي صاحب (مروج الذهب) المسعودي فصلاً كبيراً من موسوعته للحديث حول موضوع الطلاسم. والجميل فيه أنه جمع بين المفهوم العلمي والنظرة الغيبية دون مواربة، وخاصة في قضية الأرصاد والطلاسم، وتأثير الأجسام عن بعد، وبأسلوبه البسيط والواضح أورد بعض الأمثلة المهمة في هذا المجال.

يقول المسعودي في مقدمة عرض الموضوع : " ولا تمانع بين ذوي الفهم أن في مواضع من الأرض مدناً وقرى لا يدخلها عقرب ولا حية، مثل مدينة حمص ومَعَرة وبُصْرَى وإنطاكية، وقد كان ببلاد إنطاكية، إذا أخرج إنسان يده خارج السور وقع عليها البق، فإذا جذبها إلى الداخل لم يبق على يده من ذلك شيء، " (مجلد ١ / ص ٣٤١).

إذاً، بالنسبة إلى المسعودي، هذه الظواهر لا مانع عقلي أو شرعي لوقوعها، أي هي ممكنة الحدوث، وهي بالنسبة إلى ظواهر أخرى أمر عادي وبسيط كما ذكر في ظاهرة تأثير حجر المغناطيس.

وما أورده المسعودي من أمثلة وقصص وظواهر أخرى أغلبها بحاجة للتثبت كأمثلة وبراهين من الواقع، منها كما يقول تزاوج أجناس مختلفة من الحيوانات، فيقول:

" والله عز وجل قد استأثر بعلم الأشياء، وأظهر للعباد ما شاء ما لهم فيه الصلاح على قدر الوقت وحاجتهم فيه إليه، وأشياء استأثر بعلمها لم يظهرها لخلقه، فلا تقف العقول عَلَى كنهها، وكما يجمع بين أشياء فيحدث لاجتماعها معنى هو غيرها، وكجمعنا في النتاج بين الفرس الأنثى والحمار فتحدث بغلاً، ولو نتج دابة على أتان لخرج منها بغل أفطس ذو خبث ودهاء يسمى الكودن".

وهذا أمر غريب إن كان حقاً يحدث، فلم يصح لدينا حتى اليوم، أو ربما بعضه غير قابل للحدوث فعلياً ثم ينتقل إلى الحياة النباتية وعملية التطعيم، وهي صحيحة وشائعة في عالمنا اليوم، ويقول: " وذكرنا باب خواص الأشياء ومعرفتها والطلسمات وعجائبها، وهو باب كبير ". (مروج الذهب م١ ص٣٤١و ٣٤٢).

ثم ينهي قوله بفكرة جديدة ومهمة، وهي اعتبار السحر والطلسمات علوم أنزلها الله سبحانه وتعالى لبعض الأنبياء معجزة لهم، ثم بقيت بعد موتهم متداولة بين الناس، وهذا القول يذكرنا بمعجزات النبي سليمان والنبي داوود عليهما السلام، وكيف سخّر الله لهما الجن والمردة والريح وتعلم منطق الطير.

يقول المسعودي : « ويمكن – والله أعلم – أن تكون هذه الخواص والطلسمات والأشياء المحدثة في العالم للحركات كانت دلالة لبعض الأنبياء في الأمم الخالية، جعلها الله كذلك لذلك النبي دلالة ومعجزة، تدل على صدقه وتنبيئه من غيره ليؤدي عن الله أمره ونهيه، وما فيه من الصلاح لخلقه في ذلك الوقت، ثم رفع الله ذلك النبي، وبقيت علومه، ". (مروج الذهب م١ ص ٣٤٢).

وحتى هذا القدر يبقى هذا المعنى للطلاسم عند المستوى السطحي البسيط الواضح. فالمسعودي غير مختص بهذه العلوم المعقّدة بل هو صاحب ثقافة واطلاع ومعرفة ومحاكمة، وعلى نهجه وشاكلته يكشف لنا صاحب (كشف الظنون) بعضاً من أسرار هذا العلم وتعقيداته وغموضه، بطريقة يمكن فهمها لغير المختص، دون التعمق فيه وطرق أسراره ومكنوناته. فيقول:

"علم الطلاسم هو علم باحث عن كيفية تركيب القوى السماوية الفعالة مع القوى الأرضية المنفعلة في الأزمنة المناسبة للفعل، والتأثير المقصود مع بخورات مقويّة جالبة لروحانيّة الطلسم ليظهر من تلك الأمور في عالم الكون والفساد أفعال غريبة، وهو قريب المأخذ بالنسبة إلى السحر". مجلد٢ / ص١٠١).

إذاً نرى أن علم الطلسمات هو علم من العلوم الطبيعية، تقوم أسسه علي التفاعل بين الأجرام العلوية والقوابل الأرضية من خلال عملية استنزال روحانية الكواكب أوخواص معينة في الكواكب والأجرام العلوية، في أجسام أرضية مناسبة من معادن ونحوها في أوقات وشروط وطريقة معينة يمكن توظيفها لجلب منافعها أو مضارها أو دفعهما.

وكما نفهم من هذا العلم أنه يعتمد إشارات خاصة وكلمات ورسوماً ونقوشاً ورموزاً مكتوبة أو محفورة أو بارزة ملونة وغير ملونة، وهي غامضة ومعقدة وفي غاية الصعوبة والدقة، ويستحيل على الشخص العادي حل رموزها وأسرارها، ولذا أطلق لفظة (طلسم) على نحو عام على كل كتابة رديئة غير مقروءة، ويقف القارئ أمامها عاجزاً عن فهمها ومعرفة معانيها.

واعتقد القدماء أنهم توصلوا إلى أن سر الكون مؤلف جميعه من العناصر الأساسية الأربعة في الحياة (النار، الهواء، الماء، التراب)وأن كل شيء في الكون مخلوق منها بقدر معين، فالروح تمثل النار وما يتنفسه يمثل الهواء وما يشربه ويأكله يمثل الماء وجسده يمثل التراب ، فكان من الضروري أن يعتمد الطلسم في مبدأه على تمازج وتناسب وتفاعل هذه العناصر الأربعة مع بعضها.

وفي معتقدهم أن كل عنصر من عناصر الطبيعة في الأرض، يؤثر عليه كوكب من الكواكب في السماء، لذلك يجب على صاحب الطلسم ربط عمل الطلسم بعمل الكواكب، وقد ذكر ابن خلدون في المقدمة : « إن حقيقة الطلسم وتأثيره على ما حققه أهله أنه قوى روحانية من جوهر القهر تفعل فيما له ركّب فعل غلبة وقهر، وبأسرار فلكية ونسب عددية، وبخورات جالبات لروحانية ذلك الطلسم مشدودة فيه بالهمة فائدتها ربط الطبائع العلوية بالطبائع السفلية، وأن تصرف أهل الطلسمات إنما هو في استنزال روحانية الأفلاك وربطها بالصور أو بالنسب العددية حتى يحصل من ذلك نوع من ذلك نوع مزاج يفعل الإحالة والقلب بطبيعته.

ويقول صاحب (كشف الظنون): "إن من الطلاسم ما يستمر مفعوله أياما ثم يفسد، ومنها يستمر بضعة شهور أو سنوات، ومنا ما يستمر لزمن طويل، فيستغرق ألافاً من السنين.

ويقول: ومن الطلاسم ما يحمله الإنسان، ومنها ما يعلق في مهب الأرياح أو يدفن في جوف الأرض أو القبور المهجورة، أو يُلقى في مياه الأنهار والبحار أو في بئر".

ويذكر ابن حزم في (الفصل) أنّ من أنواع الطلاسم التي شاهدها طابعا منقوشا فيه صورة العقرب في وقت كون القمر في العقرب، فينفع إمساكه من لدغة العقرب.

ويقول: لا يمكن دفع الطلسمات، لأننا قد شاهدنا بأنفسنا آثارها ظاهرة إلى الآن من قرى لا تدخلها جرادة، أولا يقع فيها برد، وغير ذلك كثير جدا لا ينكره إلا معاند.

وذكر الصفدي بناء طلسم بلاد الأندلس حتى فتحها المسلمون فقال:

"وكان ممن تقدم من ملوك اليونان يخشى على الأندلس من البربر، فاتفقوا وجعلوا الطلسمات وأودعوها تابوتاً من الرخام،

وتركوه في بيت بطليطلة، وركبّوا على ذلك الباب قفلاً تأكيداً لحفظ ذلك البيت، فاستمر أمرهم على ذلك. وكل ملك يتولى الحكم يجعل عليه قفلاً جديداً.

ولما حان وقت انقراض دولة من كان بالأندلس ودخول العرب والبربر إليها، حتى ملكهم لذريق فأمر بفتح التابوت ولم يلتفت لنصح المستشارين والحكماء بعدم فتحه، فوجد في جوانب التابوت صور فرسان مصورة بأصباغ على أشكال العرب، فأمر بنشر ذلك الرّقّ، فإذا فيه: متى فتح هذا التابوت، دخل القوم الذين صورهم في التابوت إلى جزيرة الأندلس، وندم الملك على ما فعل، وتحقق انقراض دولتهم، فلم يلبث إلاّ قليلاً حتى سمع أن جيشاً وصل من المشرق، جهزّه ملك العرب ليفتح بلاد الأندلس".

وذكر ياقوت الحموي في معجم البلدان عن طلاسم عجيبة غريبة في همدان قوله:

" قالوا ومن عجائب همدان صورة أسد من حجر على باب المدينة يقال أنه طلسم للبرد من عمل بليناس صاحب الطلسمات حين وجهه قيباذ ليطلسم أفات بلاده ويقال أن الفارس كان يغرق بفرسه في الثلج بهمذان لكثرة ثلوجها وبردها فلما عمل لها هذا الطلسم في صورة الأسد قل ثلجها وصلح أمرها وعمل أيضاً على يدين الأسد طلسماً للحيات وآخر للغرق فأمنوه وآخر للعقارب فنقصت وآخر للبراغيث فهي قليلة جدا بهمدان، وورد في (تاج العروس): " ودَيْرٌ الخَنَافِسِ على طُوْدٍ شاهِقٍ غَرْبِيَّ دِجْلَةَ وفيه طِلَّسْم وهو أَنَّهُ تَسْوَدُّ في كُلّ سَنَةٍ ثلاثةَ أَيّامٍ حِيطانُه وسُقُوفُه وأَرْضُه بالخَنَافِسِ الصِّغَارِ وبعدَ انْقِضَاءِ تلكَ الأَيَّامِ الثَّلاثَةِ لا تُوجَدُ ثَمَّ وَاحِدَةٌ الْبَتَّةَ ". (ج ١ / ص ٣٩٢٤)

وذكر الحميري في (الروض المعطار): " وكان الحجاج قد عمل على الخضراء، وهي قبته، طلسماً للبق والجرجيس من نحاس كهيئة الفرس، عليه رجل راكب، ولم يكن بمدينة واسط بق ولا جرجيس أصلاً،"وذكر المسعودي في (مروج الذهب) وغيره إحدى غرائب روايات بناء مدينة الإسكندرية قال:

"أن الإسكندر لما أحكم بيانها وأثبت أساسها وجن الليل عليهم خرجت دواب من البحر فأتت على جميع البنيان، فلم يزل البناء يبنى في كل يوم ويحكم فيصبحون وقد أخرب البنيان.

فغاص الإسكندر في تابوت خشبي محكم ربط بين سفينتين إلى قاع البحر، فنظروا دواب البحر وحيوانه، فإذا هم بشياطين على مثال الناس رؤوسهم على مثال رؤوس السباع، وفي أيديهم الفؤوس والمناشير والمقامع يحاكون بذلك صناع المدينة والفعلة، فأثبت الإسكندر ومن معه تلك الصور وأحكموها في القراطيس، ولما خرج الإسكندر أمر صناع الحديد والنحاس والحجارة، فصنعوا تماثيل تلك الدواب ووضعت الصور على العمد بشاطيء البحر، فلما جن الليل ظهرت الدواب والآفات من البحر، فنظرت إلى صورها على العمد، فرجعت إلى البحر، ولم تعد بعد ذلك.(م ١ص ٣٤٨. ٣٤٩.)

ومنار الإسكندرية تعد من عجائب الدنيا السبع كانت متعددة الأغراض والوظائف، تستعمل كفنار لإرشاد السفن إلى الميناء ومكان لرصد الكواكب والنجوم، ومراقبة البحر والمحيط بها من الأعداء، فإذا رصدوا عدواً قادماً يقومون بإنذار مبكر لأهل المدينة وحاميتها.

بالإضافة إلى أن المرآة التي اشتهرت بها المنارة كانت تحرق الأعداء عند اقتراب سفنهم من الاسكندرية، حيث كان أهلها يوجهون المرآة نحو السفن فتعكس أشعة الشمس عليها وتحرقها على الفور.

وذكر المسعودي أيضاً: ومنها تمثال يشير بيده إلى البحر إذا صار العدو منه على نحو من ليلة، وجاز أن يرى بالبصر سمع من ذلك التمثال صوت هائل يسمع من ميلين أو ثلاثة، فيعلم أهل المدينة أن العدو قد دنا منهم، وهذه الرواية تذكرنا بحكايات ألف ليلة وليلة وروى ابن حمدون في (التذكرة الحمدونية) القصة السابقة بتفاصيلها، وهذا الطلسم الطريف ذكره مجموعة من المؤرخين منهم ياقوت الحموي والقاضي التنوخي، والمسعودي: " قال رأيت في باب ضيعة بأبسوج، في صعيد مصر صورة فأر في حجر، والناس يجيئون بطين من طين فيطبعون فيه تلك الصورة، ويحملونه إلى بيوتهم.

فسألت عن ذلك، فقيل لي: أنه كان مركب فيه شعير تحت هذه البيعة، فقصد صبي من المركب ليلعب، فأخذ من هذا الطين، وطبع الفأرة، ونزل بالطين المطبوع إلى المركب، فلما حصل فيه، تبادر فأر المركب يظهرون ويرمون أنفسهم في الماء.

فعجب الناس من ذلك، وجربوه في البيوت، فكان أي طابع حصل في داره، لم تبقى فيها فأرة إلا خرجت، فتقتل، أو تفلت إلى موضع لا صورة فيه. فكثر الناس أخذ الصورة في الطين، وتركها في منازلهم، حتى لم تبقى فأرة في الطريق والشوارع.

ويذكر الجاحظ أيضاً: " في طلسمات البعوض يزعم أهلُ أنطاكية أنهم لا يُبْعَضونَ لِطِلَّسمٍ هناك.

وذكر ابن إياس: « كان بمدينة ابهر طلسم للبعوض فلا يدخلها البعوض فكان إذا خرج حديد من السور إلى خارج المدينة وقع عليها البعوض وإذا دخلها ارتفع عنها ولا يدخل إلى داخل السور».

ويذكر ابن كثير في البداية والنهاية عن المسجد الأموي فيقول: '' وأن المسجد كان سقفه أو أن البقعة التي هو فيها طلسمات لمنع الهوام والحشرات والعناكب والعصافير والحمائم وما شابه ذلك قبل أن يصيبه الحريق المشهور .

وقال أيضا : أن الوليد بن عبد الملك وهو يحفر لبناء المسجد أخرج تمثالاً مقبوض اليد فكسروا يده، فوجدوا فيها حبة قمح وحبة شعير، وهذا يا أخي طلسم قد عمله الحكماء لمنع السوس عن القمح والشعير بإذن الله تتعالى».

ويقول المسعودي: '' وقد كان في بلاد أنطاكية إذا إنسان مد يده خارج السور وقع عليه البق، فإذا جذبها إلى الداخل لم يبق على يده من ذلك شيء، إلى أن كسر عمود من الرخام في أعلاه حق من نحاس داخله بق مصور من نحاس نحو كف، فما مضت أيام أو على الفور من ذلك، حتى صار البق في وقتنا هذا يعم الأكثر من دورهم ''. (مروج الذهب م١ ص ٣٤١).

ويذكر ابن العديم أيضاً أخباراً عن طلاسم عجيبة في حلب وأعمالها والمعرة، وهي من الغرائب قوله: لم يكن البق يوجد في مدينة حلب ولا يعهد منه شيء، وقال وأخبرني رجل من أهل المعرة يسمى محمداً قال: رأيت أسفل عمود في الدار التي كنت بها في معرة النعمان، ففتحت موضعه لأستخرجه، فانخرق إلى مغارة، فأنزلت إليها إنساناً، أو قال نزل هو بنفسه، ظناً أنه مطلب، فوجدنا مغارة كبيرة، ولم نجد فيها شيئاً، قال: ورأى فيها في الحائط صورة بقة، قال: فمن ذلك اليوم كثر البق بمعرة النعمان. ''.(بغية الطلب م١ / ص٤٧١)

ويذكر ابن العديم فيقول: « قال لي والدي يقال إن في حلب طلسماً للحيات، وقيل إنه ببرج الثعابين في الزاوية التي عند باب الفراديس المستجد. وأن حيات معرة النعمان لا تؤذي إذا لدغت أحداً وإن العمود القائم في مدينة المعرة هو طلسم، ذكروا أنه للحيات، ''. (بغية الطلب ج ١ / ص ٤٧٢).

وذكر ناصر خسرو طلسماً للعقرب في المعرة أيضاً. ويروي ابن العديم أيضاً: '' كان بالمعرة عمود آخر كان فيه طلسم للعقارب، فكانت العقارب بالمعرة لا تؤذي، فزال ذلك العمود، فزال أثره والعقارب اليوم بالمعرة إذا لدغت تقتل.

وأنه بشيح الحديد، لا يوجد بها عقرب أصلاً، وأن الرجل من أهل شيح إذا غسل ثوبه في مائها ثم خرج إلى موضع آخر، فوضع على ثوبه ماء وعصر وشربه من لدغته عقرب بريء من وقته، وإن قطر منه قطرة على عقرب ماتت في الحالة الراهنة. (بغية الطلب (ج١/ ص٤٧٣).

ويذكر ياقوت: وكركان أيضاً قرية بقرميسين، طلسمها بليناس الحكيم بأمر كسرى، فقلّت العقارب فيها وخفّ على أهلها ما كانوا يلقونه منها، ومن أخذ من ترابها وطيّن به حيطان داره في أي بلاد كان لم ير في داره عقرباً، ومن شرب منه عند لسعة العقرب برَأ لوقته،.(م ٤/٤٥٢)

ويرمز نقش العقرب في عقائد الأمم السابقة إلى ربة القضاء والقسم وآلهة الحرب والقوة، وتتضمن عبادة رمز العقرب معاني الخوف منه واتقاء شرّه، وهي عبادة طوطمية قديمة.

وطلسم العقرب في مدينة حمص من أهم الطلاسم المشهورة في العالم القديم، وقد نقل وصفي زكريا عن أوليا الجلبي ما ذكره في رحلته عن حمص قوله: '' وحمص دفن الحكماء والكهان في العصور الغابرة، تحت أرضها طلاسم ضد الحيوانات السامة كالعقارب والحيات، فلم يبق فيها أثر منها، ''. (جولة أثرية ص ٢٤)

والنقش المقصود لطلسم العقرب في حمص هو عبارة عن لوحة صخرية من البازلت الأبيض على جدار مدخل الجامع الكبير، نقش عليها صورة عقرب ما زالت آثارها باقية حتى وقتنا الحاضر.

وقد ذكر النقش بعض المؤرخين منذ القرن الثالث في طليعتهم الجاحظ والهمذاني، وتابعهما الباقون نقلاً عنهما أو عن غيرهما، ومنهم من بالغ في وصف نقش الطلسم، وحوّله إلى رسم خرافي وأن الصورة أعلاها رسم إنسان وأسفلها صورة عقرب، وأول من يذكر طلسم حمص العقرب، وأقدمهم هو الجاحظ يقول « ويزعم أَهلُ حِمْص أن فيها طِلَّسْماً من أَجلِهِ لا تعيشُ فيها العقارب، وإنْ طُرِحَتْ فيها عقَربٌ غريبةٌ ماتَتْ من ساعتها ''.''. (الحيوان ج١ طلسمات البعوض).

أما ابن الفقيه الهمذاني، فإنه ينقل الكلام عن الطلسم كما سمعه، ويخلط بين الأمور، فتظهر معه صورة عجيبة للطلسم، كما يعرضها بقوله: '' قالوا: ومن عجائب حمص صورة على باب المسجد الجامع بجنب البيعة على حجر أبيض، أعلى الصورة صورة إنسان وأسفلها صورة عقرب، فإذا لدغ العقرب إنساناً، فأخذ من طينها ووضعه على تلك الصورة، ثم أراقه بالماء وشربه سكن وجعه وبرئ من ساعته، ويقال إن تلك الصورة طلسم للعقرب خاصة «. (جولة أثرية ص ٣٢٩)

أما ابن حوقل والإصطخري فيقتصران على ذكر موت العقارب والحيات في حمص وعدم وجودهما في أرضها'' (ج ١ / ص ٤٧٣)

ويذكر المقدسي: '' في حمص طلسم جعل للعقارب، ومن أخذ طيناً وطبعه عليه نفع من لذغ العقارب '' . (ج ١ / ص ٦٩)

وأيضاً الزمخشري ينقل عمن سبقه إشارة موجزة إلى الطلسم دون تفصيل (جزء ٢ باب الحشرات والهوام).

أما الإدريسي فيجمع قول من سبقه أيضا، لكنه يفصل في الموضوع، ويفرق بين صورة العقرب في حائط القبة، وبين صورة التمثال فوق القبة، ''(جولة أثرية ص٣٣١)

ويكرر ياقوت الحموي نقلا عمن سبقه فيذكر حديث الصورة المغلوطة عن الطلسم نصفه إنسان ونصفه عقرب، ويعود إلى الخلط بين رصد العقرب والتمثال «.(معجم البلدان م ٢ ص ٣٠٣).

وابن الأثير ينقل عمن سبقه، ويزيد: '' ويحمل من ترابها إلى البلاد لمداواة لدغ العقرب « (جولة أثرية ص ٣٣٠).

ويذكر القزويني كلام ياقوت وينقله حرفياً عن الصورة المركبة من إنسان وعقرب، ويقول: « لا يكاد يلدغ بها عقرب أو تنهش حية ولو غسل ثوب بماء حمص لا يقرب عقرب لا بسه إلى أن يغسل بماء آخر.'' (جولة أثرية ص ٣٣٠)

والحميري يقول وفي حائط القبة حجر عليه صورة عقرب فإذا جاز إنسان ملدوغ أو ملسوع طبع ذلك الحجر الطين، الذي يكون معه ثم يضع الطين على اللسعة فيبرأ للحين ''. (ج ١ / ص ١٩٨)

أما القلقشندي فينقل قول من سبقه، ثم يتابع فيضفي صورة طريفة عن أكل العقرب من تربة الطلسم، فيقول: '' ومنها قبة العقارب بمدينة حمص، وهي قبة بالقرب من مسجدها الجامع إذا أخذ شيء من تراب حمص وجُبل بالماء وأُلصق بداخل تلك القبة وتُرك حتى يجف ويسقط بنفسه من غير أن يلقيها أحد، ثم أُخذت ووضع منها شيء في بيت لم يدخله عقرب أو في قماش لم يقربه، وإن ذُرّ على عقرب منه شيء أخذها مثل السكر فربما زاد عليها فقتلها، ولا يقرب ثياباً ولا أمتعة عليها غبارها. (صبح الأعشى ج ٤ / ص ٧٥).

وابن الوردي يكرر قول من سبقه في كتابه (خريدة العجائب وفريدة الغرائب). (ج ١ / ص ٢٠).

ويزيد ابن الشحنة على المبالغات بإضافة تأثير غبار تربة حمص ويكرر النابلسي هذا الكلام في القرن الثاني عشر .

وأورد وصفي زكريا في رحلته ما ذكره أوليا جلبي عن حمص خلال جولته قوله:

''دفن الحكماء والكهان في العصور الغابرة تحت أرضها طلاسم ضد الحيوانات السامة كالعقارب والحيات فلم يبق فيها أثرا منها، وإذا وجدت صدفة ولسعت إنساناً فلا يكون لها أثراً، وإذا نقلت تربة حمص لأي مكان ووضع على مكان لسع الحية والعقرب يزول أثرها بإذن الله.

وقال الجلبي: سمعت من أهل حمص أن في أحد جوانبها مسجداً على بابه رخامة من المرمر نقش عليها صورة عجيبة الشكل نصفها الأعلى كالإنسان ونصفها الأسفل كالعقرب يلقوا عليها عجينة فتنطبع على وجهها فيلقوها في النار ويتبخر بها الرجل الملسوع فيزول الألم.

ثم قال: وقد تكرم الآغا محافظ القلعة عليّ بخمسين درهما منها فحنطتها عندي، وبينما كنت ذات يوم أجول في أرمية من بلاد العجم لسع عقرب مملوكي لي، فأسرعت بتبخيره بدخان تلك العجينة فزال ألمه فوراً، وسال من محل اللسع ماء أصفر''. (جولة أثرية ص ٢٤).

ويعد الباحث والمؤرخ وصفي زكريا أول من اهتم بدراسة ومناقشة موضوع طلسم العقرب ومحاولة تفسير ظاهرة انعدام العقارب والحيات في مدينة حمص، يقول في رحلته: '' شغل بالي خرافة أن حمص مطلسمة وأن العقارب والحيات لا تلسع أحداً فيها، وأن لتربتها خاصة تشفي لسع العقرب وتمنع دخوله، وقد سألت بعض فضلاء حمص عن هذه وغيرها فلم أجد من ينقع غلة « (جولة أثرية ص ٣٣٥)

وقال زكريا أيضاً: '' ومما يستغرب منهم اهتمامهم بذكر العقارب والحيات، واستحالة دخولها لحمص واعتقادهم بتأثير الطين الذي يوضع على الصورة التي كانت فيما قالوا على باب المسجد الجامع، ''.(ص ٣٣٠)

ويبدو أن ما ذكره أوليا الجلبي من طلسم نصفه الأعلى إنسان ونصفه الأسفل عقرب، فهو وهم وتخريف نقلاً عن الرواة ولا أساس له من الصحة.

ثم يتابع زكريا فينقل القول : '' إن تربة حمص غير صالحة لبيوض العقارب وهذا سر فقدان العقارب فيها. (جولة أثرية ص ٣٣٧)

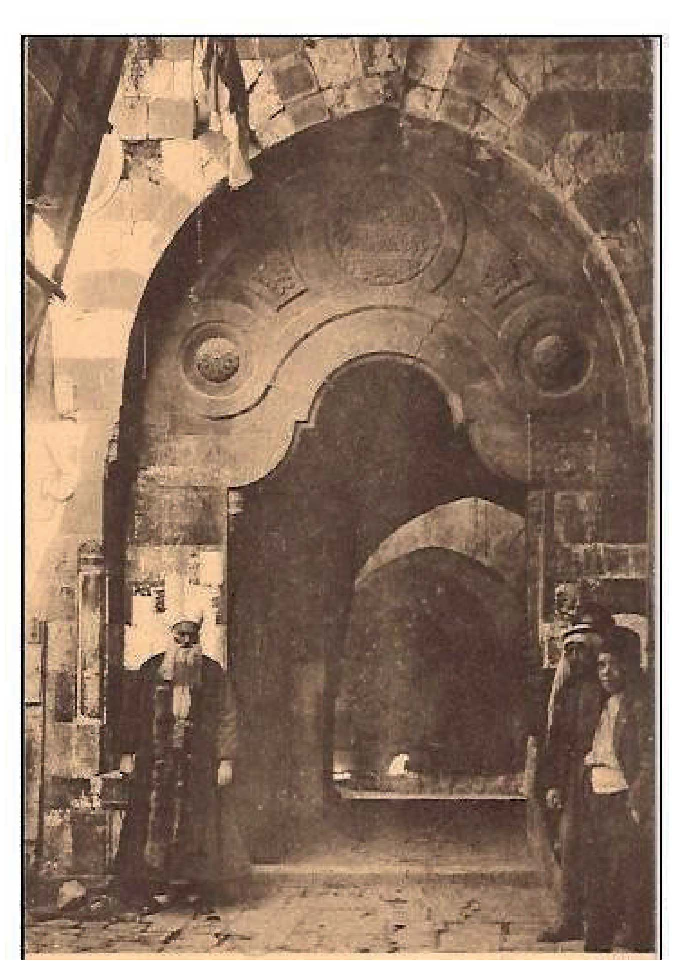
ويبدو أن هذه الأقوال تحتاج إلى دليل وتحليل. فلم تجر تجارب مخبرية وتحليلية على تربة حمص تثبت ما يقال. أما الحيات موجودة في كل مكان، ويبدو أن إضافة الحيات إلى العقارب كان زيادة من المؤلفين ليس إلا.

وقرب حمص من العاصي ليس له علاقة بمقدار سميّة الحيّات، فالحيّات الموجودة في منطقة حمص ليست من النوع السام أصلاً.

وأقوال المؤرخين حول الطلسم والتمثال، واستعمال طين الصورة أو تربة حمص لشفاء لسعة العقرب والحية التي أجمع عليها المؤرخون، كانت محلاً للمبالغة والمزايدة في مزاياها لدرجة التخريف.

واستمرت حكايات الطلسمات وغرائبها إلى يومنا هذا دون أن نتوصل إلى ما يشفي الغليل في اثبات أو نفي ما تقدم وبقيت حية في بطون الكتب التاريخية ومتألقة في الذاكرة الشعبية.

ملحق الصور



صورة رقم ١: مدخل الباب الجنوبي للجامع النوري



صورة رقم ٢: أختام إسطوانية تستخدم نقش العقرب من العصور الحجرية (د.شاكر مطلق)



صورة رقم ٣: نقش آرامي لعبادة العقرب تعود إلى بداية الألف الثانية (ق.م).



صورة رقم ٤: رصد العقرب وبجانبه امتداد الصخور المطموسة المعالم.



صورة رقم ٥: جدار مدخل الجامع الكبير القبلي الذي كان مغطى بالبضائع.



صورة رقم ٦: رصد العقرب في حمص رأسه إلى اليمين وذيله إلى اليسار وقد أزيل مع إبرته.

المصادر

- ابن أياس محمد. (بدائع الزهور في وقائع الدهور). القاهرة ١٩٦٠
- ابن كثير إسماعيل بن عمر (البداية والنهاية). دار المعارف . بيروت ١٩٧٧ .
- ابن خلدون عبد الرحمن (المقدمة أو تاريخ ابن خلدون). . دار البيان . بيروت ١٩٧١
- ابن العديم عمر بن أحمد (بغية الطلب في تاريخ حلب) . دار الفكر بيروت
- التنوخي القاضي علي المحسن (نشوار المحاضرة) تحقيق عبود الشالجي . بيروت دار الصادر ١٩٧٣
- الجاحظ عمر بن بحر (الحيوان). تحقيق عبد السلام محمد هارون . القاهرة ١٩٣٨
- جلبي ملا كاتب (كشف الظنون عن أسامي الكتب والفنون) الطبعة الأولى ١٣١٠هجري دار سعادات.
- الحميري محمد ابن عبد المنعم (الروض المعطار في خبر الأقطار) حققه إحسان عباس . مكتبة لبنان بيروت . ١٩٧٥
- الحموي ياقوت أبو عبد الله . (معجم البلدان) المجلد الثاني دار صادر بيروت.
- خسرو ناصر (سفر نامة) مطبعة لجنة التأليف . القاهرة. ١٩٤٥
- زكريا أحمد وصفي: (جولة أثرية في بعض البلاد الشامية) دمشق دار الفكر ط٢ ١٩٨٤م.
- الصفدي صلاح الدين (الوافي بالوفيات).الناشر فرانز شنانو ١٩٦١
- الإصطخري أبي إسحاق (مسالك الممالك) تحقيق محمد جابر عبد العال الحسيني وزارة الثقافة ١٩٦٧
- القلقشندي شهاب الدين أحمد (صبح الأعشى) المطبعة الأميرية . القاهرة ١٩١٣
- المسعودي أبي الحسن علي بن الحسين (مروج الذهب ومعادن الجوهر) تحقيق الشيخ قاسم الشماعي الرفاعي . دار القلم بيروت . لبنان طبعة أولى ١٤٠٨هـ ١٩٨٩م
- النابلسي الشيخ عبد الغني (الحقيقة والمجاز في رحلة بلاد الشام والحجاز) في العام ١١٠٥هـ. حققه الأستاذ عبد الحميد مراد إصدار دار المعرفة بدمشق عام ١٩٨٩م
- محمّد بن محمّد مرتضى، الزَّبيدي (تاج العروس) دار مكتبة الحياة . بيروت .
- الفيروز أبادي محمد بن يعقوب (القاموس المحيط) . المؤسسة العربية للطباعة والنشر . بيروت ١٣٧١هـ ١٩٥٢م
- ابن منظور محمد بن مكرم (لسان العرب) الدار المصرية للتأليف والترجمة ١٣٠٠هـ
- (المعجم الوسيط) مجموعة مؤلفين . مطابع دار المعارف . مصر ١٩٧٣
- (الصور الحديثة قمت بتصويرها خلال الأعوام ٢٠٠٦ و٢٠٠٧ م).

العين الحاسدة
وطرق معالجتها في التراث الشعبي الأردني

أحمد شريف الزعبي*

لكل مجتمع من المجتمعات معتقداته الخاصة التي تميّزه عن غيره، وليس من السهل أن ينتقل معتقد من مجتمع ألى آخر بسرعة، بل إنه محتاج لعشرات السنين حتى يأخذ مجراه في المجتمع الجديد، ويكون الأخذ به بطيئاً جدا، إذ ربما يصطدم بمعتقد آخر، أو يكون قريبا منه، وكل مجتمع ينظر إلى غيره نظرة شك وريبة، أو ربّما بتعالٍ أواستهزاء .

إن كثيرا من المعتقدات الشعبية وصلت إلينا منذ عصور سحيقة في القدم، وقد شابتها الخرافات التي ترى العالم مليئا بالأرواح الخيّرة والشريرة، فالروح الخيرة لا تؤذي الإنسان، بل تساعده وتدله على ما هو مفيد له في حياته، أما الأرواح الشريرة(الشيطانية) فهي تؤذي الإنسان وتحسده.

واستعملت التمائم السحرية في العصر الحجري من أجل جلب القوة لمقاتلة الحيوانات والانتصار عليها، كما استعملت تميمة التمساح للإنجاب، واستعمل قدماء المصريين اللون الأحمر رمزا للحياة، أما اللون الأخضرفرمز لعطاء الأرض واللون الأزرق فيرمز للون السماء الذي تسير به الشمس، (رمز الاله رع)، كما استعمل اللون الأزرق لدرء الحسد لإعتقادهم أنّ للحسد قدرة سحرية كونه اللون الوحيد الذي لا يتم امتصاصه ،و لذا فقد استعملوا العين الزرقاء لدرء الحسد والوقاية منه.

ولعلّ المعتقد الشعبي يتكرّس من خلال تفاعل ظروف تاريخية ومادية تسود بين الناس ، والأمر المحيّر حقّا أنك تجد من يذهب إلى الطبيب الاختصاصي الذي يعالج بمواد كيمائية وعقارات تطلّب التوصّل إليها أبحاثا علمية مضنية غاية في الدقة وتكنولوجية متطورة ،وبنفس الوقت فإنه يذهب إلى مشعوذ يعالج المرض بالسحر، والمواد العلاجية البسيطة.أو ربما يفضّل المشعوذ على الطبيب المختص .

الحسد

إن الحسد هو القدرة المعنوية أو المادية على الإيذاء، لزوال ما عند الغير، والقدرة المعنوية هي الإصابة بالعين، أما القدرة المادية، فيمثلها العمل على إزالة تلك النعمة إما بالإفناء عن طريق التحطيم أو الحرق أو السرقة، أو غير ذلك من وسائل، ويسمّى الحسد بالمفهوم الشعبي بال (الفَكْرَة)، فيقال: فلان مفكور له، أي مصاب بالحسد.



الحسد بالعين

والإصابة بالعين هي أذيّة الآخرين،ربما عن طريق موجات كهربائية تسري من الحاسد إلى المحسود، أو ربما عن طريق روح شريرة الأمر الذي حيّرالعلماء تفسيره، وشاع أن تكون أذيّة العين غير إرادية، وأحيانا إرادية بقصد الأذى.

الناس والإصابة بالعين

ينقسم الناس إلى عدة فئات بالنسبة للحسد بالعين:

١. فئة لا تؤمن بها.

٢. فئة تجاهر بإصابة العين، وتعمل الأحجبة والتمائم وتستشهد بالآيات القرآنية والأحاديث النبوية.

٣. فئة تؤمن بها ولكنها تخفي ذلك، وخاصة إذا كانت من ضمن فئة اجتماعية راقية، أو مثقفة.

٤. فئة لا رأي لها.

* باحث أردني في التراث


عين الحسد منقوشة على عمود أثري - استطنبول - تركيا - تصوير هاني هياجنه

وقد جاءت فكرة العين التي تقي من الحسد من الفراعنة، إذ تقول الأسطورة: إن الإله(ست) ورمزه الحمار، قد قتل أخيه(إيزيس) فقام(حورس) ورمزه الصقر، للانتقام لأبيه من عمه، إلا أن عمه فقأ عينه، وكانت إلهة الحكمة حاضرة، فقامت بتضميد عينه ومعاونته على قتل عمه، وحيث أن المصري القديم كان يستعمل المعنى العكسي للكلمة، فإن عين حورس المصابة كانت تسمى»وجات» أي السليمة، وقد استخدمت كتميمة للحفاظ على العين ثم على الجسد كله بعد ذلك عبر العصور الفرعونية» (١). وصار جالينوس الطبيب اليوناني الشهير والملقب بأبي الطب يرسم عين الصقر في بداية كل وصفة، وبما أن عين الصقر تشبه حرفي RX الانجليزيين، فقد صار الأطباء يكتبون هذين الحرفين قبل كل وصفة حتى الآن: RX (عين الصقر).

أشكال العين

العين أكثر أعضاء جسم الإنسان اهتماما عند الناس، فهي تعبر عن خلجات النفس الإنسانية، وما تخبئه اتجاه الآخر، قال الشاعر: «وعين من لا يريد وصلك تبدي لك الجفا»

فالعين المحدقة والنظرة الغريبة تعكس مشاعر النفس الحاقدة، كما أن شكل العين عند البعض دلالة عن البعض، من مثل:

١. **العيون الواسعة:** يتفاءل البعض بها، والبعض الآخر يتشاءم منها، فيقولون: عيون كبار خراب ديار.

٢. **العيون الفارغة:** وهي حسب تصور البعض هي التي تحسد، فيصاب من تقع عليه بالأمراض.

٣. **العيون الزرقاء:** هي دلالة جمال وبهجة، ولكن إذا اقترنت بالأسنان الفرق (المتباعدة) فهي مدعاة للتشاؤم، ودلالة للغدر من قبل صاحبها، فهم يقولون: (عيون زرق وسنان فرق لا تمشي معاه عالدرب). وربما هذه العبارة انحدرت إلينا بعد فتح بلاد الشام وتحريرها في عهد أبو بكر وعمر (رضي الله عنهما) أو عندما احتل الفرنجة ديارنا إثر الحروب الصليبية.

آليات الحسد غير العين

ليس شرطاً أن ما يؤثر في الآخرين(ما يصيب بالشر) أن تكون العين فقط، وإنما هناك الاصابة باللسان للحاسد، والنفس الحاسدة، والبعض يقول : إن القتل والإيذاء أو التخريب باليد أو السلاح، هما من آليات الحسد أيضا، وكذلك المكر والخديعة.

من أقول الحاسدين

التفوّه بكلمات الإعجاب، من مثل: ما أجمله!!! أو يا للروعة!!! أو لوعندي زيّه، والله ما بستاهله أو أن يشهق الحاسد .

مجالات الحسد

إن الحسد بالمفهوم الشعبي يؤثر في كل لافت وجميل ومعجب، كالأطفال الأصحاء، أو الشباب الأقوياء، أو الصبايا الفاتنات، أو المرأة الحامل، أو المرضع، أو المنزل الفخم، أو الخيل المطهمة أو المركبة الفاخرة، أو الحدائق الغناء، أو الحقول الخضراء، أو الحيوانات السمينة، أو ضرع بقرة أو شاة ضرعها كبير وممتلئ بالحليب، وغير ذلك، ويعبّر عن ذلك القول الشعبي: كل ما بليق بالعين وتتمناه النفس، اللّي ما بشبعها غير التراب.

الشيء المنفوس

وهو أن يحب شخص أو يشتهي أن يكون شيء ما له وحده دون الناس، كفتاة أحبها، فيتزوجها شخص آخر، فلا تتوفّق في زواجها،

كمرضها الطويل أو تصبح عاقرا، وهذا ينطبق على بقية الأشياء، ومن هذا المفهوم فلا يجوز أن يأكل أحدهم أمام الآخرين(أو حتى الحيوانات كالقطط والكلاب) حتى لا ينفسوه، فيتأذى الشخص الذي يأكل ذلك الطعام فيمرض.

طرق التداوي من العين الحاسدة

لقد ابتدع الخيال الشعبي طرقًا عديدة للتداوي من العين الحاسدة ومن هذه الطرق:

1- الرقيات الشعبية

ومنها « اللهم صلِّ على محمد تايلين الحجر، وتايخضّر الشجر، وتايلين الحديد، وتا تبيّض العبيد، وتا يصير كل أمر عسير يسير، أخرجي من الجماجم والراس بجاه الخضر أبو العباس، اخرجي من الجال اليمين بجاه رب العالمين، أخرجي من الجال اليسار بجاه العزيز الجبار، اللهم صلِّ على محمد ألف مرة وألف كرّة، حوطّك من عين امك وعين ابوك، ومن عين القوم اللي يحبوك، عين الجار فيها نار، عين الضيف فيها سيف، عين اللي ما تصلي على النبي تنفقس، حوطّك من عين القريب والغريب والصديق، دُرت عليك من الدقيق، وبخّرتك بالشعير»، ويُحرق الشعير المقروء عليه أثناء ذلك.

وهنالك رقية أخرى يشيع أنها العهد الذي أبرمه سيدنا سليمان عليه السلام مع أم الصبيان، هي العهود السبعة، وتقول الرقية: « حوطتك بالله من عيني ومن عين خلق الله، حوطتك بالله من عين أمك ومن عين أبوك، ومن عين الحسود اللي يروك(يشاهدونك)، عين الجار فيها نار، عين الضيف فيها سيف، العين اللي ما تصلي على النبي تنطفي(اللهم صلِّ وسلم على سيدنا محمد)، حتى يهون كل أمر عسير، أولها بالله، وثانيها بالله وثالثها بالله، حوطتك بالله وبالعشرة اللي نايمين تحت الشجرة لا بوكلوا ولا بشربوا ملتهيين بذكر الله والنبي، حوطتك بالله حَوط الساجدين، حَوطتك بالله حَوط الشافعين، حوطتك بالله حَوط النافعين، حوطتك بالله حَوط ملائكة السما والأرض، حم حم حم يروح الشيطان الرجيم، اخرجي يا عين يا معيونة، يا كافرة يا ملعونة، لقاها سيدنا سليمان قال الها وين كاينة يا ملعونة؟ قالت أنا العين العيونة انا الصايبة الرّديّة بوخذ الولد الرضيع بوخذ الرجل الشجيع بوخذ العروس من مجلاها بوخذ الفرس من مفلاها، قال الها: لا باس عليك يا عين لا باس لسكب عليك يا عين بالزيبق والرصاص ما خليلك يا عين لا حوسة ولا محاس، قالتله: معاهدك بالله يا سيدنا سليمان ما جيلك ديار ما اذيلك صغار ما زال الرب معبود وما زال الحجر جلمود.

ثم تقوم المرأة قارئة الرقية بالنفخ على وجه المحسود، ثم تضع الماء في فمها وترش على مكان ألمه.

وهناك رقية لمن يصيبه العين وردت في كتاب نمر بن عدوان، عندما أصيبت وضحا بمرض فرقتها إحدى العجائز واسمها شيخة بنت فاهد ، بالرقية التالية:

- ***أحضرت محماسة القهوة،*** فوضعت فيها سبع قطع من الفحم، وأشعلت فيها النار، وألقت على تلك الجمرات قطعة من الرصاص، ولما أخذ الرصاص يذوب رفعت المحماسة فوق رأس(وضحا) وأخذت تتلو هذه الرقية: مديت إيدي اليمين وطلبت من رب العالمين ترفع الشدة والأذى عن عبدك المسكين، باتت تنين وصبحت تسير بقدرة رب العالمين،إمحوطة بالله (بتضخيم لام اسم الجلالة) من عيني ومن عين خلق الله، ومن عين حاسد ما يذكر اسم الله، حوطتك بالله من عين امك ومن عين أبوك، ومن عين اختك واخوك، ومن عين اللي يحبوك، حوطتك من كل عين زرقا،(سليمان بن داهود) لاقى العين وقال إلها وين رايحة يا عين؟ قالت أنا آخذ الشب الكدود، والطفل المولود اذا حبا واذا دبا و اذا عرف الام من الابا). قالت رايحة للصبية الممرودة والعروس المصمودة، قال الها (سليمان بن داهود) ملعونة يا عين، تصهلي صهيل الخيل في ميدانها، لازيبقك بالزيبق والرصاص وارميك بالبحر الغطاس، ما تلاقي لك لاتجاه ولا خلاص، احلفِك بالخضر ابو العباس، ما تضري لا صبية ولا شب، ولا طفل من الناس، اكراما للخضر ابو العباس، تخرجي من هالدار لا تقربيها لا ساعة ولا ليل ساعة انعاس. وأخرجت اعشابا جافة، رفعتها بيدها ونادت بأعلى صوتها: يا عذرا يا أم العذارى هذا دواك الشافي اشفي مريضتنا, ووضعت الأعشاب بالماء الغالي شديد الحرارة، ثم وضعت في الاناء سكرا أذابته وسقته(وضحا) وألقت عليها غطاء كثيفاً.

ومن الرقيات العربية اخترنا رقية مصرية التي تتشابه في بعض مقاطعها مع الرقيات الأردنية:

الأولى بسم الله

والثانية بسم الله

والثالثة بسم الله

والرابعة بسم الله

والرابعة بسم الله

والخامسة بسم الله

والسادسة بسم الله

والسابعة بسم الله

وقوة محمد بن عبدالله

النبي رقى ناقته

من عين جماعته

حط الها العليق ما ذاقته

كانت كسير

صبحت تسير

بإذن الله الكبير

وقلت لها يا عين يا عين ما فكيش منافع للناس

وأحطك يا عين في قمقم من نحاس

وأسكب عليك يا عيين الزيبق والرصاص

وأرميك يا عين في بحر الغطاس(١)

قالت والنبي والله خدي عهد الله

لا أخون بنت في قمرتها (٢)

ولا عروس في جلوتها (٣)

ولا جاموسة في ضرعتها (٤)

ولا مرة في دارها

ولا راجل في دكانه

رقيتك من عين المرة

أحد من الشرشرة

ومن عين الراجل أحد من المناجل

ومن عين البنت أحد من الخشت(٥)

ومن عين الولد خزاقت الزرد

ومن عين الجارية أحد من السيوف الحامية

ومن عين العبيد زي ضرب الكرابيج

ومن عين الضيف احد من السيف

ومن عين الجارة الحاسدة المكارة

ومن عين اللي شافوكي واللي نظروكي

لا صلي عليهم ولا على والديهم

عينهم مردودة عليهم

والقبة عنك تفترق

طيري يا عين كما طارت الريشة

وانشقي يا عين كما انشقت الحشيشة

وابردي يا عين.

- ***وذكر المنزلاوي أن من رُقَى العقبة:*** «رقيتك من عين أمك ومن عين أبوك وعين اللي شافوك ولا صلّو عالنبي، النبي رقّى ناقته من عين رفقاته، حطلها العليق، لم ذاقته، اصبحت تسير باسم الله الكريم، عين البنت فيها خشت، عين المرة فيها شرشرة، وعين الراجل فيها مناجل، وعين النسوان فيها صوان، والعين اللي ما تصلي على النبي تنعمي».
- ***أما رقية أبو دغيم***، فكان الراقي يمسك قلما ويضعه على خد المريض، ثم يقرأ الآية الكريمة « وخشعت الأصوات للرحمن فلا تسمع إلّا همساً» سورة طه(١٨٠)، ويخط بالقلم أثناء ذلك على خد المصاب بشكل حلزوني، وبعد الانتهاء من القراءة يتفل على خد المريض.

2- الخرزة الزرقاء

وجد في مدينة (أور) العراقية الخرزة الزرقاء، وقد استعملها الفينيقيون والفراعنة وغيرهم, وقد يكون لندرة حجر اللازرود الأزرق، سببا في الشّفاءمن إصابة العين. وو جد في آثار الفراعنة عقوداً من حبات الخرز له عين ناظرة في كل جهة، وتعلق هذه الخرزات في عنق من يريدون رد العين عنه، وقد يلجأون إلى تشويه تلك العين انتقاما من عين الحاسد، وقد تكون خرزة واحدة فلا يهم العدد، انما الذي يهم اللون لأن اللون الأزرق في اعتقادهم يشتت التركيز عند الحاسد.



عين الحسد - تركيا - تصوير هاني هياجنه

3- الصليب

يُرسم الصليب على وجه المعيون، ولا يكون دلالة على عملية الصلب، فقد وُجد الصليب كرد عن العين قبل ميلاد المسيح بقرون عديدة، وقد استعمله المسيحيون فيما بعد لدرء العين.

4- الشعير المقروء عليه

عند قراءة المولد النبوي الشريف، فإنه يوضع شعير في إناء ومعه الملح ويبدأ أحدهم بتحريك الشعير مع الملح وبعد الانتهاء من قراءة المولد، فإنه يوزع على الحاضرين، ويخزن لحرقه أمام المحسود، فيشم رائحته من أجل أن يزول الحسد.

5- الزيت المقروء عليه

وكان البعض يضع زيتاً في إناء عند قراءة المولد، وبعد الانتهاء من قراءة المولد كانوا يوزعون على من يرغب، ويدهنون الجزء المصاب بالعين الحاسدة.

6- حذوة الفرس

كانوا يضعون على حنت البيت حذوة فرس،لاعتقادهم أن الشيطان عندما يأتي للبيت فإنه يدخل للحذوة ولا يستطيع الخروج منها، إذ يبقى يدور في حلقة مفرغة، ولا يدخل البيت فيؤذي أهله ومن يسكنه، وحتى الدواب التي في الحوش، والحذوة تجلب البركة.

7- درع سلحفاة

ويوضع درع سلحفاة نافقة وتكون صغيرة الحجم فالاسم الشعبي للسلحفاة (كُركَعة) فإذا رأتها عين الحاسد فإنها تُكركُعها أي تُبطِل سحرها، وكان البعض يعلق ذلك الدرع تحت سيارته حتى لا تقع له حوادث جراء عيون الحاسدين.

8- أخذ قطعة من ملابس الشخص العائن

يحرص أن لا يعرف هو بأن أحداً أخذ من ملابسه شيئاً، وتحرق تلك القطعة ويبخر بدخانها الشخص المعيون.

9- تعليق فردة من حذاء طفل صغير تحت السيارة لدرء وقوع حوادث السير

10- ذبح ديك على مقدمة السيارة الجديدة عند أول وصول لها للبيت لدرء وقوع حوادث السير

11- تسمية الطفل باسم مخالف

كأن يكون ابيض البشرة فيطلقون عليه أسم عبيد أو اسمر أو عتمة، أو يلبسونه ملابس قديمة ومتسخة، أو يقصون شعره بطريقة مخالفة للمتعارف عليها حتى لا يبدو وسيما فيتعرض للحسد.

12- تعليق سور من القرآن الكريم، وخاصة المعوذتان

13- رش الملح على الطفل أو العريس عند زفافه، لأن الملح أقوى من العين ويؤذيها

14- تعليق صورة الكف وبه العين أو عبارة

يا ناظري بعين الحسد أشكيك لواحد أحد. أو لله درُّ الحسد ما أعدله بدأ بصاحبه فقتله، أو: فالله خيرٌ حافظاً وهو أرحم الراحمين. أو: بسم الله مجراها ومرساها. أو: باسم الله ما شاء الله. أو: الحسود لا يسود. أو: العين اللي ما تصلي عالنبي تنطفي. أو: عين الحسود فيها عود. أو: شو نفع الحاسد من الرازق. أو: الحافظ هو الله. أو: عظة أسد ولا نظرة حسد. أو: صلِّ على النبي. والمسيحيون يقولون: باسم الصليب او باسم العذراء. كما تعلق أيقونات المسيح المصلوب او العذراء.

15- قول: باسم الله ما شاء الله لا قوة الا بالله

عند رؤية شخص او شيء يثير الاعجاب، ويقال عند تذرية المحصول(العدس، الشعير...) ع البركة. فيرد عليه: حلت يا بركة، اي حضرت البركة.

16- حرق البخور عند الشخص المعيون

لطرد الارواح الشريرة وللتطهير.

17- المنادى على الشخص العائن باسمه

عندما ينظر إلى شخص أو حيوان او شيء يعجبه، فإن كان اسمه علي، ينادى عليه: يا علي، وبعضهم يضيف: النار بثوبك، وذلك حتى يشتت تفكيره وينشغل وتنصرف عينه عن الحسد.

18- حوطتك بالله من عيني ومن عيون خلق الله

تقول الأم أو العمة أو الخالة لقريبها الشاب الوسيم أو للفتاة الجميلة، او اي شيء يخصها يثير الاعجاب.

19- إلباس الولد لباس بنت، وتطويل شعره

لأن باعتقادهم أن العين الحاسدة تخطئ في إصابتها له، أو يقولون عنه بنت وهو ولد.

20- خياطة عباءة العريس أو جاكيته بخيط أخضر عند زفافه

21- تحميل الأولاد والبنات، شبّة، وأحيانا تغلف بغلاف من الخرز

22- مسك الخشب

لأن العين الحاسدة يصدر منها ذبذبات، ولأن الخشب عازل، فإنه يذهب تأثير هذه الذبذبات.

23- حرق الشبّة

وهي نوع من أنواع الحجارة البيضاء الشفافة، تحرق ببطء في النار، ويصبح لها شكل جديد، وبعض الناس يستدلون من هذا الشكل على العائن.

24- ديرة الشبة

وهو حجر الشب المصلَّى عليه عند مسيحيي مادبا، إذ كان يوضع حجر الشب في أكياس صغيرة تحت المنصة التي يقرأ من فوقها الإنجيل في صلاة يوم خميس الغسل الذي يسبق الجمعة العظيمة قبل عيد الفصح، خاصة عند الروم الأرثوذكوس، وكانت ديرة الشبة تستعمل للمصاب بالعين حسب الاعتقاد السائد حيث توضع الشبة فوق نار لتحترق، ثم تأخذ المرأة بتحريك النار والشبة المحترقة فوق رأس المصاب وهي تتلو بعض الصلوات والأدعية.

25- الستر

وهو وضع غطاء لستر الجَمَال خوفا من الحسد، ويوضع الستر (الشملة) على ضرع الدابة (شاة، ماعز، بقرة) لتجنب الإصابة بالعين.

26- الكف والأصابع الخمسة

وجد الكف والأصابع الخمسة في الحضارات القديمة كالفرعونية والبابلية واليونانية والفارسية والفرس والرومان والهند، وذلك للوقاية من الحسد، كما عرف العرب الكف، وكانوا يقولون عنها يد فاطمة (ابنة الرسول) ويد عائشة زوجته صلى الله عليه وسلم، وعند الشيعة يد العباس، ولا فرق بين اليد اليمنى واليسرى، ويكتب البعض عليها بعض العبارات مثل: خمسة على عينك، أو: خمسة وخميسة، وخمسة شكل العين، وخمسة في عين العدو او خمسة في عين ابليس، حتى أن بعض المصريات يتجنبن ذكر الرقم (٥) ويقلن عدد أصابع أبوك أو خمسة في عين العدو بدلا من ذكر الرقم خمسة.

27- البخور

وقد استعملته الكثير من الحضارات القديمة كالفرعونية، وتروي لنا الكتابات المصرية أن الملكة»حتشبسوت» قد ارسلت اسطولا لليمن لجلبه واحضار بعض اشجاره لزراعتها في حدائق أحد المعابد، كما أن ملكة اليمن بلقيس قد اهدته لكثير من الملوك، واستعمل في تحنيط الموتى عند الفراعنة والتدمريين، كما أحرقه المسيحيون في الكنائس. ويسود عند البعض ان البخور يجلب الحظ السعيد والبركة، وتبعد الشياطين وعيون الحاسدين، وما زال البخور يحرق في كثير من البيوت العربية تبعا لذلك، وينتج من حرق بخور الصندل ذرات من نور اخضر له وظيفة تطهيرية.

28- اما في العقبة، فإنهم كانو يقومون بما يلي

- تعليق نجمة البحر على الحائط.
- تعليق سمكة صغيرة على باب بيت المرأة المخبولة.
- تعليق المرجان على صدر المرأة المرضع عند فطام الطفل.
- وعندما يصبح عمر الطفل اسبوعاً واحدا يوضع في المساء عند رأسه ابريق ماء، ويوضع على ذلك الإبريق بيضة وحلقة ذهب، والى جانب الابريق سبع حبات من حبوب مختلفة، ويغطى الابريق بمنديل مزخرف، وفي الصباح يحضر الاهل والاقارب فتوضع الحبوب في ثياب الطفل ويلبس الحلي ويحمل في غربال ويطوفون به حاملين الشمع وهم يغنون:

يا ملح دارنا　　　كثّر عيالنا

كربلية كربلية　　　حلقة ذهب في ودانك.

29- طبخ الرصاص

يجلس المحسود على ركبته، ثم يؤتى بوعاء يوضع به بعض الرصاص ثم يصهر على النار، وبعد صهر الرصاص يرفع الاناء فوق رأس المحسود ثم يصب الماء على الرصاص ويأخذ شكل غير منتظم، وبعد أن يبرد يمسك المشعوذ ويشير إلى احدى الفتحات او الثقوب في الرصاص ويقول: هذه عين الحاسد ويبدأ بوصف الحاسد من خلال الرصاص.

30- زيارة قبور الاولياء

في ظل الجهل الذي ساد عند الناس، وقلة معرفتهم بالدين صارت تنشأ اعتقادات باطلة لا أساس لها عندهم، فأصبحوا يتقربون عند بعض الذين يقومون بعمل الحجاب (الشيوخ)، يزورون أضرحتهم، ويتوسلون إليهم، معتقدين أن لأولئك الأشخاص كرامات عند الله

فيطلبون منهم تحقيق امانيهم واحلامهم، بل ويطلبون منهم الجنة وان يشفعوا لهم عند الله. وأن الله لا يرد شفاعة ذلك الولي لما له من حظوة عند ربه، وان للولي قوة خفية فهو يلبي الطلبات ويشفي المرضى بل ويعاقب من يسبه او يخالفه، لذا فانهم قاموا ببناء على قبر الولي لحمايته من تقلبات الجو وليسهل وضع البخور والشموع وقطع القماش، فكان ذلك المقام وسيلة ملموسة لدى الناس بالتقرب إلى الله، وكانوا بعملهم هذا يشركون بالله وهو ولا يشعرون، حتى كان يصل الامر بالبعض أنهم إذا ارادوا ان يقسموا بشيء (يمين مغلظة) فانهم يذهبون لذلك المقام ويقسمون عندهم.

31- التدواي بالحجاب

إذا مرض شخص ما سواء كان طفلا أم يافعا أم شيخا ولم ينفعه التداواي بالأشياء المحسوسة(كالأعشاب وغيرها) فما يكون من الأهل إلا الذهاب إلى أحد الذين يتعاطون هذه المهنة، فتُشرح له الحالة ويومئ برأسه أنه يفهم الأمر ثم يسأل الأهل بعض الأسئلة مثل: أين كان ينام؟وما هو الوقت الذي أصيب به؟وعن أكله وشربه؟ وبعض الأسئلة الأخرى، بعدها يقول لهم إن علاج ابنكم عندي، فيقوم ويحضر كتابا وقلما وورقة ويكتب الحجاب بكلمات غير مقروءة وغير مفهومة وبأشكال هندسية وبعض الطلاسم التي لا يعرف سرها إلا هو ،ويقوم بعملها على شكل مثلث أو مربع ويلصقها أو يربطها بخيط كما يكتب طلاسمه على عدة وريقات ويطلب منهم حرقها وتبخيره بدخانها أو تنقع بالماء ويشربها صباحا لمدة ثلاثة أيام، وبعضهم يقول تنقع في ماء ويغتسل بها قبل غروب الشمس، أما الحجاب فإنه يغلف بقطعة قماش ويعلق برقبة المصاب أو يوضع في مخدته أو أحد جيوبه، ولا يكون للحجاب أي مفعول إلا إذا أُعطي المعالج الذي يدعى الشيخ بعض النقود, ويكون معلومًا عند الجميع كمية تلك النقود، والذي يزيد على ذلك فهو خير لمريضه، ويعِد الشيخ إن شفي ذلك المريض فإنه سيقوم بإكرامه اكرامًا يُرضيه تماما، وبعض الشيوخ يستعين بالكتب الصفراء القديمة لعمل الحجاب اللازم لكل حالة بعينها.

وكان إذا مرض الطفل ليلا ولم يكن بالإمكان الوصول للشيخ فإنهم يقومون بفرك قطعة معدنية (بريزة او شلن) ويضعونها بقطعة قماش ويعصبون بها رأس الطفل حتى الصباح، ويذهبون للشيخ ويعطونه تلك القطعة النقدية مقابل الحجاب، وإن تعذر الوصول للشيخ كأن تكون بلدته بعيدة فإنهم يوزعونها عن روحه كصدقة لأحد الفقراء.

وإذا حدث أن شُفي ذلك المريض فإن صيت ذلك الشيخ يعم الآفاق، فيقصده الناس للتداوي من كل أمراضهم المعروفة وغير المعروفة، فالمرأة التي لا تنجب تقصده، والتي أنجبت وابنها كثير البكاء تقصده أيضا، فما بالك إن ألمَّ به مرض ما, وحتى الدابة التي تمرض أو التي لا تدر حليبا فإنهم كانوا يعملون لها حجابا ويعلقونه في قرونها أو رقبتها.

وأورد غازي العمريين عن الحجاب في الطفيلة أشكالا متنوعة تحكمها الغاية المصنوعة لأجلها فبعضها للحماية من القرينة فمنها ذهبي وآخر فضي أو رصاصي، وقد تكون من أشياء غريبة مثل عظمة حيوان أو أفعى صغيرة مع رأسها، ومنقار شنار، وفروة قنفذ وقشرة حامض مجففة تعلق على السرير.

ومن الحجب ما هو للحماية العامة، تضم قطعا عديدة مثل سوار فضيي عليه نقوش ودناديش وعلب مربعة مستطيلة ومنها ما هو لتسهيل الولادة العسيرة.

المراجع

١. أحمد السعيد مؤنس،العادات والمعتقدات الشعبية في طب الأطفال، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع،القاهرة، ١٩٩٠.

٢. أحمد فلاح العموش وعبدالعزيز محمود، كثربّا، قرية اردنية، دراسة في الاصالة والمعاصرة، جامعة مؤتة الأردن، ١٩٩٤.

٣. روكس بن زائد العزيزي، نمر العدوان، شاعر الحب والوفاء، منشورات وزارة الثقافة، عمان، الأردن، ١٩٩٠.

٤. محمد عبده محجوب ورفيقته، التراث الشعبي، دراسات ميدانية في مجتمعات ريفية وبدوية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الاسكندرية، ط١، ٢٠٧٠.

٥. عبدالكريم المنزلاوي، التراث الشعبي في العقبة، جمعية عمال المطابع التعاونية، عمان، الاردن،١٩٩٣.

٦. نجيب سليمان القسوس، ملامح من التراث الشعبي في محافظة الكرك، جامعة مؤتة، الاردن، ١٩٩٤.

٧. وزارة الثقافة، التراث الشعبي الاردني، أوراق ملتقى عمان الثقافي الثامن، وزارة الثقافة شارع وصفي التل، عمان، الأردن،٢٠٠٥.

٨. مقابلات عديدة مع كبار وكبيرات السن في (بلدة خرجا) وغيرها.





رأي

الموروث الشعبي في العين السينمائية

اشتغالات تنشد البحث عن الهوية واستحضار الذاكرة

ناجح حسن*

يزخر الخطاب السينمائي بشقيه العربي والعالمي بألوان من الرؤى والتعابير البليغة، الآتية من موروث إنساني برع في توظيفه صناع أفلام لدى تصويرهم مصائر أفراد وجماعات في أتون لجّة من التحولات السياسية والاجتماعية والثقافية، برؤى جمالية ودرامية داخل تيارات التجديد والتطوير لمفردات اللغة السينمائية.

إن أفلاماً على غرار: «ذيب» للمخرج الأردني ناجي أبو نوار، «المومياء» للمصري شادي عبد السلام، وثلاثية المخرج التونسي الناصر خمير، «طوق الحمامة»، «الهائمون في الصحراء»، و»بابا عزيز».. جميعها شكلت علامات مضيئة في فضاءات الفن السابع الرحبة، حين قدمت تصاوير للعلاقة التي تجمع بين الإنسان البسيط وهويته لأغراض استعادة قبسات من ذاكرته المنسية.

تميزت مثل هذه الحفنة من الأفلام وسواها كثير في السينما العربية، بروعة تلك التوظيفات الجمالية الفطنة في مخاطبة ومساءلة الواقع الصعب، التي توّجت جميعا بجوائز مهرجانات السينما العربية والعالمية الكبرى، مثلما نالت استحسان النقاد والحضور على السواء.

نال الفيلم الروائي الأردني الطويل «ذيب» الكثير من أصداء الإعجاب والجدل، وحقق شهرة عربية ودولية ذائعة الصيت، لم يسبق أن حققها فيلم سينمائي أردني على مدى (٥٥) عاما من الزمان على ظهور أول فيلم أردني طويل حمل عنوان «صراع في جرش» (١٩٥٩).

ترانيم القصيد البدوي

صوّر «ذيب» مغامرة صحراوية تدور في البادية الأردنية إبان العام ١٩١٦، وتتلخص في حكاية الفتى البدوي ذيب وشقيقه حسين اللذين يتركان مضارب قبيلتهما في رحلة محفوفة بالمخاطر مع بدء الشرارة الأولى للثورة العربية الكبرى، حيث تقع على أحدهما وهو فتى صغير مسؤوليات جسام، خاصة عندما يتعلق الأمر بإصراره أن يعيش أمام كل هذا التطاحن والعنف والقسوة الآتية من الصراعات التي تنشب بين مجموعات من الناس المتنافرين في رؤاهم، فهناك عساكر العثمانيين والجنود البريطانيين ورجالات الثورة العربية الكبرى وعصابات قطاع الطرق، كل ذلك يسري وسط بيئة تحفل بالشعر والطقوس والعادات والتقاليد البدوية التي تنهض على قيم الشجاعة وإكرام الضيف وحمايته وكل ذلك يسري داخل مناخات وتضاريس البيئة الصحراوية الصعبة.

أمام كل هذه التحديات يأتي إصرار الفتى ذيب على أن يصل إلى نهاية رحلته الشاقة باطمئنان وثقة بعد أن يكون فهم ما يجري حوله من مخاطر تجول بإحساسه العفوي في ولوج عتبة الرجولة ودراية الفروقات بين معاني الثقة والغدر والانتقام.

يحسب للمخرج ومؤلف الفيلم أبو نوار اختياره موضوع فيلمه الحائز على جائزة أفضل مخرج في قسم (آفاق جديدة) في مهرجان فينيسيا السينمائي الدولي بدورته الحادية والسبعين، من بين تلك القصص والحكايات المتداولة في الموروث الشفهي للبيئة البدوية، وصاغ من تلك الاشعار والقصائد النبطية المفعمة بالأمل والصبر والتحدي فيلما سينمائيا يفيض بمفردات وعناصر من اللغة البصرية الآسرة.

اتكأ أبو نوار في إنجازه لفيلم «ذيب» على ذائقته الشخصية في الشغف بتلك السينما الكلاسيكية العالقة في ذاكرة عشاق الفن السابع، ظلت كاميرا الفيلم أمينة في تبيان أحوال البيئة والمكان والفترة الزمنية في تصوير فيلم بليغ بقيمته الجمالية والدرامية على نحو أكثر صدقا وفهما واحتراما لعقل المتلقي وذائقته حين قدم مشهدية جمالية تدور وقائعها في الصحراء الأردنية خلال فترة تاريخية مهمة هي مطلع القرن الفائت خلال التواجد العثماني.

تتمحور قصة الفيلم عن الفتى ذيب الذي يقطن مع أفراد قبيلته البدوية جنوب الأردن، وذات ليلة يصل رجل من قبيلة أخرى ومعه ضابط بريطاني، ترحب بهما القبيلة وتستضيفهما بالكرم المعهود لعابري السبيل ثم يتبين أن الضابط البريطاني في مهمّة عسكرية وهو بحاجة إلى دليل في طريقه المحفوفة بالمخاطر، ويقع الاختيار

* باحث أردني

على شقيق ذيب ليقوم بهذه المهمة كونه يعرف تضاريس الصحراء هنا يقوم ذيب الشقيق الأصغر باللحاق بشقيقه وصحبه ويفرض نفسه عليهم.

أثناء الرحلة يكتشف الفتى ذيب أنّ الضابط البريطاني بحوزته صندوق يصرّعلى اكتشاف ما بداخله ، لكن فجأة تداهمهم إحدى عصابات قطّاع الطرق ويسقط الضابط البريطاني وصاحبه صريعين، ويهرب ذيب برفقة شقيقه إلى كهوف جبلية ويتصديان معا لأفراد العصابة،وتستمر طيلة الليل ليفاجأ ذيب أن شقيقه سقط هو الآخر صريعا، ولم يبق سواه وواحد من أفراد العصابة يعاني من جروح بليغة، وينطلقا معا صوب واحد من مخافر الجنود العثمانيين حيث يريد رجل العصابة أن يبيع محتويات الصندوق لضابط المخفر العثماني، وفي هذه الأثناء يكون ذيب قد صمم على الثأر لشقيقه الذي قتله أفراد العصابة.

تأمّل الهوية ورهان الواقع

وظّف أبو نوار تصويره البديع لوقائع الفيلم داخل فضاءات الصحراء الأردنية وتكويناتها وقدمها في جماليات مستمدة من عدسة مدير التصوير وولفغانغ تالر، حيث التوتر والغموض والتشويق وفطنة التدرج في تصعيد الأحداث والتأمل في معانيها وأبعادها الإنسانية والسياسية البليغة.

تمّ تصوير الفيلم في البادية الجنوبية، بمشاركة عدد من أهالي المنطقة الحقيقيين، حيث ظهروا بأدوار رئيسية في الفيلم وهي تجربتهم الأولى في الوقوف أمام الكاميرا بعد إشراكهم في ورش عمل للتمثيل والأداء، حيث برع المخرج أبو نوار في إدارتهم على نحو مميز خاصة في تلك الأدوار الرئيسية التي أدّاها: جاسر عيد، حسن مطلق، وحسين سلامة، ومرجى عودة، وهم من بين الأهالي القاطنين في تلك المنطقة النائية بالجنوب التي كانت شاهدة على وقائع حقيقية من أحداث تلك الحقبة التي صورها الفيلم.

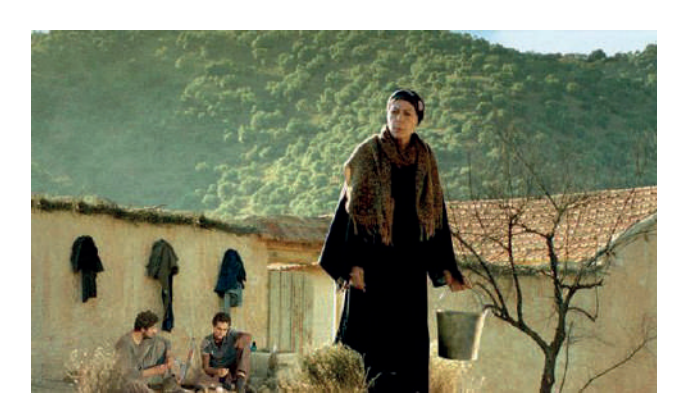
ضمن هذا الإطار استذكرت السينما التونسية على غرار افلام: «حكاية «بسيطة كهذه» لعبداللطيف بن عمار ، «ظلّ الأرض» للطيّب الوحيشي ، «رقية» لفريد بلكاهية، و»الحضرة» لفاضل الجزيري، حال بيئات صعبة داخل العائلة والمدينة والقرية، وصولاً الى المهجر الأوروبي، طارحة أسئلة العيش اليومي الطافحة بالكثير من تفاصيل العيش اليومي قدمته بجرأة وهي تستلهم مفردات الموروث الشعبي وثراءه الخصب بالمعاني والدلالات، حيث لفتت بلاغة أسلوبية مخرجيها من الشباب الجدد آنذاك ومن بينهم أكثر من مخرج مخضرم، أنظار عشاق السينما لما احتوت عليه تلك الأعمال من مهارة وقوة في التعبير وقدرة على التقاط قصص وحكايات اجتماعية فريدة مستوحاة من سيرتهم الذاتية، او من رؤيتهم الثاقبة للتحولات التي تعصف بدواخلهم تجاه واقعهم المشبع بمظاهر القسوة والمعاناة والملل لكنهم بفعل ما يمتلكونه من عزم وإرادة وأمل تبرز طاقاتهم الكامنة بين ثنايا ذلك السرد الحكائي المتين والممتع وما ينطوي عليه من فضاءات مشبعة بموروث فنون الموسيقى والشعر والغناء الشعبي وجماليات الخط العربي والفن المعماري العربي وتلاوين الأزياء الشعبية المتناغمة مع تكوينات من الصحراء والمدينة والبحر والقرية.

انعكست تلك الاشتغالات السينمائية اللافتة على قضايا وأوضاع سياسية واجتماعية وثقافية،بأن فيها ذلك التدفق البديع في تفاصيل الحياة اليومية في تونس المعاصرة، حرص صناعها على مناقشة القضايا والمواضيع برؤى تنحاز إلى الهامش وتفاصيله في تفاعل حيوي فعال بأسئلة الموروث ورهان الواقع وكل ذلك في جماليات سمعية بصرية الصورة آسرة.

كما اهتم مخرجو تلك الافلام باستعادة أساليب سينمائية مختلفة عما هو مألوف في السينما الدارجة، إذ اعتمدوا على الإيقاع البطيء المتناغم مع ظروف البيئة الاجتماعية والسياسية والثقافية دون التخلّي عن مفردات الإثارة وعناصر التشويق في الفيلم، وصل في بعض الأحيان إلى صدمة المتلقي، ظلت الصورة فيها من بين أبرز إبداعات التوظيف الجمالي والمشهدية للطقوس الشعبية في مجاميع أشبه بحكايات الملحمة المزنّرة بدقة اختيار تكويناتها وتصاميمها الخلابة، خصوصا كما يتبدى في لحظات جني إنتاج المحاصيل ولحظات وداع الأحباء وما يصحبها من طقوس في الغناء وتحضيرات الطعام والشراب، في معادل موضوعي للفن، ومرادف للحب، لصنع علاقات خاصة ومميزة مع الآخرين، بتناسق مع المناظر الطبيعية التي تكشف مدى جمال ومعالم الأمكنة والبيوتات والساحات ومرافقها العديدة التي تدور فيها الأحداث .

ويقترب الفيلم التونسي «الحضرة» للمخرج فاضل الجزيري بنوعه التسجيلي الذي يكشف عن ذلك الحضور الآسر للجماعات الصوفية بالتهاليل والتسابيح والنشيد لعظمة الخالق وإبداعاته في الكون، من تلك الأفلام الكبيرة التي جسدتها أعمال مخرجين مكرسين بالعالم.

بدا في الفيلم، ذلك التناول الرقراق لتجليات الإنشاد الصوفي، عبر تنويعات من الغناء والموسيقى والأزياء والمكان في ألوان من صنوف الطقوس الصوفية وحالاتها في العشق والوجد والتودد إلى الخالق، حيث سرت الأحداث في مكان محدود، أشبه بخشبة المسرح، جعل منها المخرج فضاء مفتوحا للترانيم والألحان والأصوات المشبعة بألوان الملابس التراثية في تكويناتها المتنوعة للأفراد والمجاميع المتآلفة في لحظات الإنشاد على خلفية من سحب الدخان المنبعث من آواني البخور وخيوطه.



صورة ١: سينما المغرب العربي

أناشيد الصوفية

كما استعان المخرج في أحداث فيلمه بآلات موسيقية حديثة في مزيج مع آلات إيقاعية ووترية ونفخية من الموروث القديم، ولئن كان يركز بين حين وآخر على آلة الساكسفون في مشاهد خاصة باللونين الأسود والأبيض ، وهو ما اشتغل عليه المخرج في تسجيل الأناشيد والتراتيل الصوفية بأصوات مؤدّين شهيرين بهذا النوع، حيث وضعهم أمام الميكرفون بهيئتهم اليومية المعتادة قبل أن ينقلهم إلى الحضرة وفق طقوس الالتزام بالملابس التراثية .



صورة ٢: الفلم المصري

ويحسب للفيلم براعة مخرجه في السيطرة على إدارة المجاميع داخل بوتقة من الأصوات والحركات في مكان ضيق لكنه كان مفعما بالأشكال الروحانية التي تخطب وجدان المتلقي بالكلمة واللحن والصورة المجبولة بالعادات السائدة والموروث الشعبي، الذي يجسد في محطات عديدة بعدا إنسانيا طافحا بالأحاسيس والمشاعر الجياشة الشديدة الزهد والتسامح والتواضع مع الآخرين وثقافتهم كما في تراتيل إحدى الجماعات الصوفية لقصة النبي عيسى عليه السلام وأمه مريم المأخوذة عن القران الكريم وفيها يقترب الإنشاد من ترانيم الكورال المعهودة.

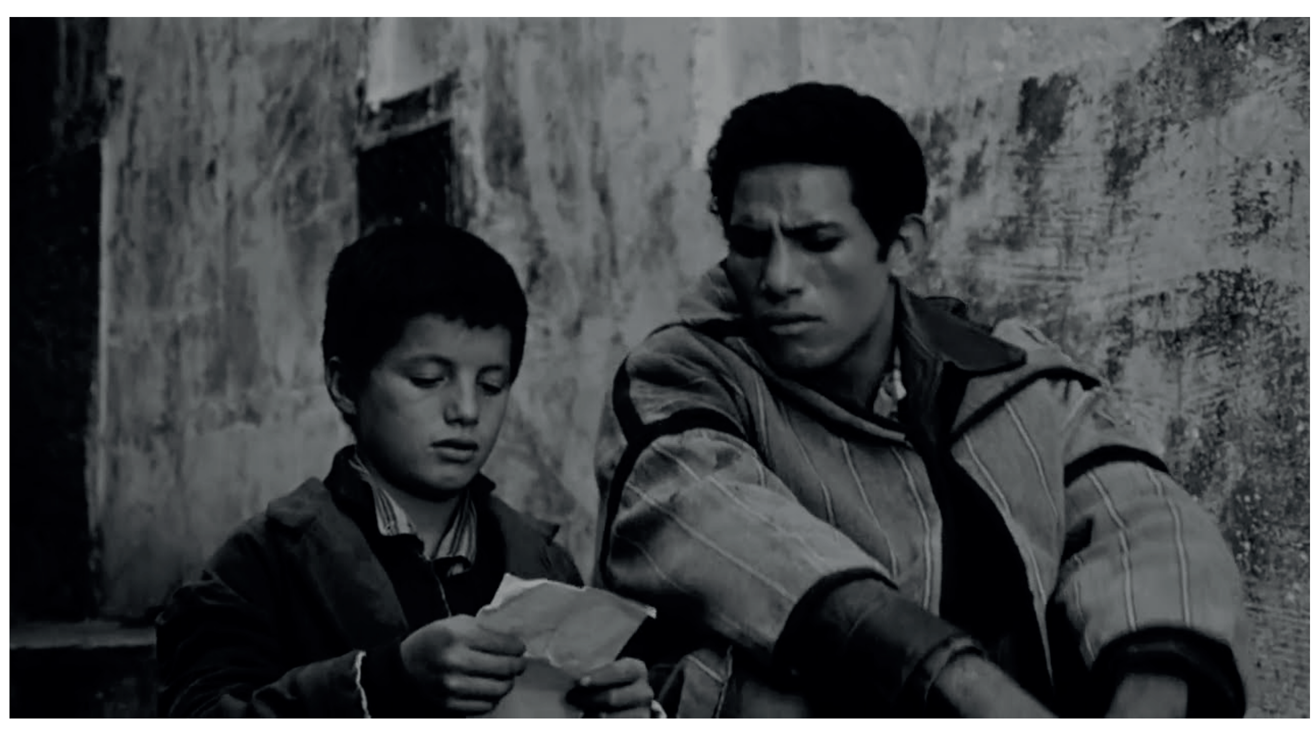


صورة ٣: الفلم الفلسطيني

ولعبت نماذج بديعة في السينما الجزائرية منها افلام: «وقائع سنوات الجمر» لمحمد الخضر حامينا، و»نوة» لعبدالعزيز طولبي، و»نوبة نساء جبل شنوة» لآسيا جبار، و»الفحام» لمحمد بوعماري، دورا بليغا في تشكيل الوعي الاجتماعي وتنويره في ابرازها لانفعالات شخوصها داخل بوتقة من من التفاصيل المرئية وهي تفيض بمفردات السرد الحكائي وما تزخر به من اغنيات وموسيقى ذات الايقاعات الصحراوية المميزة، بالاضافة الى قصائد وتقاليد وعادات شعبية متباينة ضمن تفاصيل الحراك اليومي في اكثر من بيئة ثقافية، في مشاهد تشيع فيها الشاعرية والرقة تشدد على تمسك المرء بهويته في نأي على التطرف والتعصب الفكري والكراهية.



صورة ٤: الفلم الأردني ذيب



صورة ٥: السينما الجزائرية

العلاج بالقرآن

بين الدين والموروث الشعبي

عبدالحكيم خليل سيد أحمد *

لكل حضارة إنسانية دين يؤمن به أفرادها، وهذا الدين يقوم على معتقدات وعادات وطقوس متعددة يلتزم بها أفراده وفق قوانين وضوابط يحددها الأفراد أنفسهم.

فالدين الإسلامي هو الدين الذي يلتزم به غالبية أفراد المجتمع المصري بتنوع عاداته وتقاليده وتصوراته، وعلى اختلاف المذاهب الفكرية الموجودة داخل هذا المجتمع.

ومن أهم التصورات السائدة فيه هي تصور ديني يرتبط بالعلاج بالقرآن. فالعلاج بالقرآن عملية شرعية قديمة؛ قام بها النبي r وأصحابه من بعده والتابعون لهم ؛ هذه العملية تتم من خلال قراءة القرآن الكريم والأحاديث النبوية والأدعية المأثورة، يقرأها الممارس المعالج على المريض بقصد العلاج أو الوقاية من بعض الأمراض العضوية والنفسية والروحية.

فقد كان للاتصال الثقافي من خلال الفتوحات الإسلامية لكثير من البلاد العربية وغيرها ومن بينها مصر، أكبر الأثر في انتقال أساليب العلاج بالقرآن بكل تفاصيله وطقوسه وألفاظه. ولولا أن البيئة المصرية معدة سلفاً لقبولها ما قبلتها.

حيث كان الوجدان المصري ـ ولا يزال ـ معداً بمرتكزات أساسية منها الاعتقاد في وجود السحر والجن، وفي قدرتهم على تلبس الإنسان، وإلحاق المرض أو الأذى به. وقد دعم ذلك الدين وأكده، وأكسبه شرعية لتصاغ بذلك الفكرة الأساسية وراء أساليب العلاج التي تهدف إلى التخلص من الأعراض المرضية بإجراء الصلح مع الجن أو إبعادهم وصرفهم كلية عن الإنسان المريض[1].

وسنحاول في هذا البحث فك الرموز المرتبطة بهذه الثقافة وتحليل كل ما يتعلق بها من معتقدات وأفكار مرتبطة بالتصور الديني الشعبي لمفهوم العلاج بالقرآن، حيث يلعب الدين الرسمي دوراً بارزاً في المجتمع المصري منذ بزوغه حتى عصرنا هذا.كما أنه يعتبر جوهر المجتمع الإسلامي، فهو مرتبط بالجوانب النفسية والاجتماعية على حد سواء لأفراد مجتمع الدراسة.

ولعل من أهم الأسس التحليلية التي سيدور حولها هذا البحث هي العلاج والمعالج والمريض داخل إطار ثقافي واجتماعي، يرتبط بحدود مجتمع الدراسة وتصورات أفراد هذا المجتمع حول الممارسات العلاجية بالقرآن.

ويسعى هذا البحث إلى الكشف عن رؤية ثقافية وتصورية احتواها مجتمع الدراسة الذي يعبر من خلالها عن ثقافة المجتمع المصري بشكل عام، ألا وهو العلاج بالقرآن.

ولا يمكن تجاهل دور الموروث الشعبي المصري في الربط بين الثقافة الدينية الخاصة بالعلاج بالقرآن والتي تنحصر في الإطار الاعتقادي الاجتماعي، وبين الممارسات الشعبية المختلفة في علاج كثير من الأمراض الموجودة في هذا العصر، حيث ينهض الاعتقاد في السحر والجان على اعتقاد ديني بوجود السحر والجن، وإمكانية تلبسهم للإنسان، ثم نسجت العقلية الشعبية بعض الطقوس الشعبية ذات الإطار الديني للتخلص من آثار هذا التلبس، كظاهرة اعتقاديه شعبية مصرية[٢].

ويطرح هذا البحث عدة تساؤلات من أهمها:

- ما معنى العلاج بالقرآن؟
- ما مدى ارتباط مفهوم العلاج بالقرآن بالمعالج والفرد والمجتمع؟
- كيف تجسدت ثقافة العلاج بالقرآن داخل مجتمع الدراسة؟

كما أن لهذا البحث عدة أهداف تتلخص في:

١. التعرف على الدلالات الاجتماعية والمبادئ الدينية والثقافية من خلال تصورات أفراد المجتمع المصري الغيبية والاجتماعية والشخصية.
٢. التعرف على المعتقدات الشعبية المتعلقة بالعلاج بالقرآن.
٣. الوقوف على المجالات الغيبية غير المنظورة في المعتقدات الشعبية للمجتمع المصري.

* أستاذ العادات والمعتقدات الشعبية المساعد بالمعهد العالي للفنون الشعبية - بأكاديمية الفنون

وتتمثل أهمية هذا الموضوع البحثي في:

١. كون العلاج بالقرآن معتقداً يستمد جذوره من مصادر دينية في عملية موائمة تلجأ إليها العقلية الشعبية لكي تضمن له البقاء.

٢. قد يكشف عن قوى الاستمرار والمحافظة كتأثير بعض خصائص البيئة الريفية، والمد الديني وغيرها.

٣. تقوم الدراسة على فهم مدى تأثير ثقافة العلاج بالقرآن سواء كانت مادية أو معنوية في مجتمع الدراسة.

٤. توضح هذه الدراسة أنواعاً من الممارسات الاعتقادية التي تعبر عن مفهوم العلاج بالقرآن التي يقوم بها أفراد منطقة البحث.

٥. عدم توافر الدراسات ذات المنحى الفولكلوري المهتمة بموضوع العلاج بالقرآن وتأثيره على المجتمع المصري بوجه عام ومجتمع الدراسة بوجه خاص.

٦. الأخذ بالاعتبار أن هذه الدراسة جديدة في منطقة البحث ولم يتطرق لها مسبقاً، وقد يكون وقع تناولها في مجتمعات أخرى إلاَّ أنها لم تتناول في منطقة البحث.

ويعود السبب الرئيسي في اختياري لمجتمع البحث هو انتمائي له، أما السبب الآخر فوجود أقارب ساعدوني في الوصول إلى الإخباريين وبعض من المعالجين بالقرآن، ومن ثم حضوري لفعاليات وطقوس وممارسات كثيرة لعملية العلاج بالقرآن.

فقد لفت انتباهي صغر حجم مجتمع الدراسة إلاَّ أنه يعتمد اعتماداً كبيراً في علاج الأمراض التي تصيب أفراده وخاصة مجهولة الأسباب على العلاج بالقرآن والتي استعصت في علاجها على وسائل الطب الحديث.

وقد اعتمدنا النظرية البنائية الوظيفية التي تعالج الظواهر الاجتماعية والرمزية من منظور الوظيفة التي تقوم بها في حفظ المجتمع وتحقيق تماسكه الاجتماعي.

كما تعتمد الدراسة المنهج الفولكلوري بأبعاده الأربعة منهجاً مناسباً في فهم هذه الظاهرة موضوع البحث ودلالتها عند الأفراد، وتأويلاتهم لها بصورة تتفق مع ما تؤديه الظاهرة من وظائف علاجية ونفسية واجتماعية واقتصادية لأفراد هذا المجتمع.

ومن أهم الصعوبات التي واجهتني في إجراء هذا البحث هي الصعوبة البالغة في التسجيل المباشر بكاميرا الفيديو، حيث تسيطر على الأفراد مخاوف كثيرة ترتبط بالأحداث الجارية عقب أحداث ثورة ٢٥ يناير (ثورة التحرير). والتي أثرت على العامل النفسي لأفراد المجتمع ومدى شعورهم بالأمان والاستقرار داخل مجتمعهم.

مجتمع الدراسة ومناهج البحث فيه

قرية (حفنا) هي إحدى القرى الصغيرة التابعة لمركز بلبيس محافظة الشرقية، يحدها من الشرق قرية السعيدية وبير عمارة، ومن الغرب قرية قرملة والبلاشون، أما حدها الشمالي شبرا النخلة، ومن الجنوب انشاص الرمل. وهي تقع على طريق سندنهور . انشاص المتفرع من طريق بلبيس . منيا القمح[٣].

وتتمتع القرية بالكثير من المعالم التراثية والحضارية، منها البيوت والمساجد القديمة وأضرحة الأولياء بأنواعها المختلفة.

«وهي من القرى القديمة التي وردت في تحفة الإرشاد من أعمال الشرقية، وفي معجم البلدان حفنا من قرى مصر والنسبة إليها الحفناوي، وفي تاج العروس قال حفني من نواحي الشرقية، وفي تاريخ سنة ١٢٢٨هـ باسمها الأصلي»[٤]. وجاء على لسان أحد الإخباريين بأن اسم القرية يعود إلى: « أن رسول الله r قدم مع مجموعة من الصحابة إلى هذه القرية فقال الصحابة للرسول.. حُفْنَا يا رسول الله أي تعبنا فأطلق عليها من هذا اليوم حِفْنَا»[٥].

وفيما يلي عرض مفصل لموضوع العلاج بالقرآن.

أولاً: مفهوم العلاج بالقرآن

جاءت لفظة العلاج بالقرآن ومشروعيته بعدة معان في القرآن الكريم. فقد جاءت بمعنى الشفاء والرحمة في قوله تعالى:{ وَنُنَزِّلُ مِنَ الْقُرْآنِ مَا هُوَ شِفَاء وَرَحْمَةٌ لِّلْمُؤْمِنِينَ وَلاَ يَزِيدُ الظَّالِمِينَ إَلاَّ خَسَاراً }[٦]، وقوله تعالى: {وَإِذَا مَرِضْتُ فَهُوَ يَشْفِينِ}[٧]، وقوله تعالى: {قُلْ هُوَ لِلَّذِينَ آمَنُوا هُدًى وَشِفَاء}[٨].

ويفهم من هذه الآيات الكريمات أن القرآن يشفي كل الأمراض الروحية منها والبدنية والنفسية. ولفظ»شفاء»عام يتناول شفاء الأمراض القلبية والعقلية، كما يتناول الأمراض الجسدية والعوارض المادية الحسية، والأصل بقاء العام على عمومه وعدم تخصيصه إلا بمخصص. وقال الألوسي: استدل العلماء بالآية على أن القرآن يشفي من الأمراض البدنية كما يشفي من الأمراض القلبية[٩].

وقد يراد بالعلاج بالقرآن الرُّقيّة كما في قوله تعالى: {وَإِمَّا يَنزَغَنَّكَ مِنَ الشَّيْطَانِ نَزْغٌ فَاسْتَعِذْ بِاللَّهِ إِنَّهُ سَمِيعٌ عَلِيمٌ}[١٠]، والنزغ يكون من المس الشيطاني ووسوسته للإنسان. قاله مجاهد وقتادة قوله(وإما ينزغنك من الشيطان نزغ) النزغ الوسوسة وكذا النغز والنخس، وقد أمر الله سبحانه نبيه صلى الله عليه وآله وسلم إذا أدرك شيئاً من وسوسة الشيطان أن يستعيذ بالله[١١].

أما الأحاديث الشريفة التي وردت في هذا المجال فهي كثيرة منها قوله r:»خير الدواء القرآن»[١٢]. وقالr:»عليكم بالشفاءَيْن القرآن والعسل»[١٣]. إشارة إلى أهمية العلاج بالقرآن.

والرُّقيّة ـ بسكون القاف ـ ويقال: »رقى» بالفتح في الماضي، «ورقِي» بالكسر في المستقبل، و»رقيت» فلاناً ـ بكسر القاف، »أُرقيه» ويقال: »استرقى»، أي طلب الرقية، والرقية تجمع على رُقى، وتقول: استرقيه، فرقاني رقية، فهو راق، ويقال: رقي الراقي رقية ورقياً، وإذا عوذ ونفث في عوذته[١٤]، ويعرفها ابن الأثير: الرقية، العُوذة التي يرقى بها صاحب الآفة كالحمى والصرع وغير ذلك من الآفات[١٥].

ويراد بالعوذة والمعاذات والتعويذ: الرقية التي يرقى بها الإنسان من فزع أو جنون، لأنه يعاذ بها، وقد عوذه. ويقال عوذت فلاناً بالله وأسمائه، وبالمعوذتين، إذا قلت أعيذك بالله وأسمائه من كل ذي شر[١٦].

وقال بعض الفقهاء في تعريف الرُّقية: هي الْعُوذَةُ بضم العين ما يرقى به من الدعاء لطلب الشفاء[١٧]، وقال ابن التين: الرقي بالمعوذات وغيرها من أسماء الله تعالى هو الطب الروحاني إذا كان على لسان الأبرار من الخلق حصل الشفاء بإذن الله، فلما عز هذا النوع فزع الناس إلى الطب الجسماني وتلك الرقى المنهي عنها التي يستعملها المعزم وغيره ممن يدعي تسخير الجن له[١٨].

وقد كشفت الدراسة الميدانية عن أن العلاج بالقرآن هو ممارسات تهدف إلى العلاج من أمراض أو أعراض مرضية عضوية أو نفسية أو مزمنة ـ مجهولة الأسباب غالباً ـ ترجعها العقلية الشعبية إلى الغيبيات فيما يرتبط بالجن وما يرتبط به من أعمال سحرية مختلفة. ومن ثم، يتدخل الممارس المعالج بالقرآن بهدف إحضار هذا الجن وفهم أسباب الجن في علاقتهم بالمريض، ومحاولة إخراجهم منه وإبعاد شرهم وأذاهم عنه.

ثانياً: الممارسات العلاجية بالقرآن

تحظى الممارسات العلاجية بالقرآن بأهمية كبيرة لدى أفراد مجتمع الدراسة[١٩]، لكونها ممارسات ـ اعتقاديه ـ خارجة عن إطار الدين. وهذا وحده كافياً للاستمرارية.

ومع ذلك ونظراً لانتشار الطب الحديث وأساليبه ــ إلاَّ أن الحاجة والضرورة دعت للرجوع إلى أساليب العلاج التي عرفت في الماضي، نظراً لوجود أعراض مرضية مجهولة الأسباب ـ أو ترجعها العقلية الشعبية إلى تأثيرات الكائنات فوق الطبيعية ـ غيبية ـ، أو أعراض مرضية مزمنة أو نفسية، أو تستعصي على العلاج من خلال مؤسسات الطب الرسمي[٢٠].

ونظراً لظروف متنوعة منها ما هو ديني، اجتماعي واقتصادي أحاطت بمجتمع الدراسة خاصة، والمجتمع المصري بشكل عام، استطاعت من خلالها الممارسات العلاجية والتداوي بالقرآن في العودة إلى الانتشار مرة أخرى، لتحتل مرتبة بين التخصصات العلاجية الرسمية والشعبية على حد سواء.

وأهم هذه الأسباب التي دعت لانتشار الممارسات العلاجية بالقرآن:

١. ارتفاع تكلفة الطب الرسمي حالياً يمثل عاملاً أساسياً، في اتجاه المرضى إلى الممارسات العلاجية الشعبية ومن بينها اللجوء للممارسين المعالجين بالقرآن، إلى جانب ارتفاع العلاج لدى الممارسين المعالجين بالسحر. أما العلاج بالقرآن فيكون بلا مقابل مادي أو بمقابل زهيد غالباً.
٢. عدم اعتماد عملية العلاج بالقرآن ـ بالضرورة ـ كما أخبر بذلك بعض المعالجين بالقرآن على شخص بعينه ليقوم بها ويؤديها، بل من الممكن أن يقوم بها المريض ذاته، أو أحد أفراد أسرته أو أقاربه، أو أحد الممارسين للعلاج والتداوي بالقرآن. فضلاً عن إمكانية الجمع في عملية العلاج بين بعض هؤلاء في وقت واحد؛ لسهولة عملية التداوي بالقرآن وبساطتها.
٣. ربما كان الإنسان المصري في أعقاب ثورة التحرير ٢٥ يناير أكثر إقبالاً على العلاج بالقرآن نظراً لانتشار المد الديني في كافة أرجاء المجتمع المصري، في التعامل مع منطقة التفكير الغيبي لدى أفراد مجتمع الدراسة.

ويمثل أفراد مجتمع الدراسة الذين يلجأون إلى العلاج بالقرآن نوعين. النوع الأول: هم الذين لجئوا إلى وسائل الطب الرسمي ولم

تشفَ أمراضهم. والنوع الثاني: هي تلك الفئة التي أحجمت عن اللجوء إلى فئة المعالجين بالسحر[٢١]، ومن ثم فهم أقرب إلى العلاج بالقرآن لما يمثله ذلك عندهم من توافق نفسي ومعرفي قد يتفق مع روح النص الديني ليلائم بذلك السمات والخصائص الثقافية والتعليمية عندهم، وبما يتفق وروح الجماعة واتجاهاتها الثقافية المعلنة التي تدعو إليها جهراً داخل الجماعة الشعبية.

وفي إطار العلاقة بين العلاج بالقرآن كأحد أشكال العلاجات التي فرضت نفسها بين الناس؛ نجد أن الناس هي التي تخضع ذلك النوع من العلاج موجهاً دينياً لها كما تعيه الناس وترغب فيه.

وتتدرج الممارسات العلاجية بالقرآن في سهولة ممارستها بين ممارسات لا تحتاج إلى قدر من التدريب أو الخبرة مثل «الرقى والأدعية والأذكار المأثورة»، وأخرى تحتاج إلى خبرة وتدريب أو توافر بعض الشروط في القائم بالممارسة مثل «علاج السحر وإخراج الجان من الجسم، الكي، الحجامة..الخ»، وثالثة ممارسات طبية كاذبة يقوم بها الممارسين المعالجين وإيهامهم بعملية العلاج مثل «عمل الأحجبة، ورد العكوسات وغيرها.. ويقوم به الممارسين المعالجين بالسحر الموجودين داخل مجتمع الدراسة.

ومن أهم أشكال الممارسات العلاجية بالقرآن التي تتعامل مع الأمراض المختلفة، والتي وردت على لسان غالبية الممارسين المعالجين بالقرآن ما يلي:

أ- ممارسات علاجية في مجملها، ووقائية في نفس الوقت لأمراض عضوية كالفشل الكلوي، أو نفسية كالصرع، أو روحية كالعين أو الحسد، والمس، والسحر، مما يعكس أهميتها، والحاجة إليها.

ب- بعضها يعالج أعراضاً مرضية عارضة ومتكررة وشائعة . قد تكون شبه يومية كالآلام المفاجئة في المعدة، الشعور بالإغماء، الصداع...الخ) . وهو ما يتعذر معه تكرار التوجه إلى الطب الرسمي.

ج- بعضها يعالج أنواعاً مرضية استعصت على العلاج كالعقم والسرطانات بأنواعها المختلفة، أو مزمنة كالروماتيزم وأمراض نقص المناعة (الإيدز).

د- سهولة ممارسة بعضها حتى إن المريض قد يمارسها لنفسه أو ذويه مثل استخدام الأدعية والأذكار وقراءة بعض آيات القرآن لدفع العين أو الحسد عن النفس.

ثالثاً: الممارسون المعالجون

تختلف أساليب العلاج بالقرآن تبعاً لنوعية المعالجين وأهدافهم لتناسب كافة الشرائح الاجتماعية داخل مجتمع الدراسة وكافة أشكال المرض سالفة الذكر. مما يستلزم منا التفريق بين نوعين من الممارسين للعلاج والتداوي بالقرآن الموجودين داخل مجتمع الدراسة وهم:

1- الممارسون المعالجون بالسحر[22]

وهي تلك الفئة التي تستخدم القرآن في علاج مرضاهم؛ ولكن بصورة عكسية (قراءة القرآن بالمقلوب). وهم يستخدمونها في عمل الطلاسم والتعاويذ والأعمال السحرية بأشكالها المختلفة. وهم يعتمدون بقدر كبير على الإيحاء لمرضاهم أو إيهامهم بالأمراض التي قد لا يكون لها وجود حقيقي إلا في عالم الخيال.

وقد أثبتت الدراسات الحديثة أثر الإيحاء وما يمليه العقل على الجسم وحالته النفسية والجسدية. فالمرأة مثلاً التي تشتكي من صداع مزمن لم يعرف الطب علاجاً له وجدت له علاجاً على يد شيخ معالج لم يفعل لها سوى إيحائها بتأثير حجاب معين ترتديه أو قراءة تعويذة ما عليها، لم يفعل بذلك شيئاً إلا أنه أثر على عقلها وجسدها بالإيحاء، وتنتهي عملية علاجها بنجاح.

ويمثل الممارسين المعالجين بالسحر النوع (السلبي) في عملية علاج المرضى، والذين يطلق عليهم داخل مجتمعاتهم بعض المصطلحات الدالة على أعمالهم، فيقولون عن الدجل دجال، والشعوذة مشعوذ، والسحر[٢٣]ساحر. كما يطلق عليهم شيوخاً نظراً لاستخدامهم القرآن بصورة عكسية (قراءة القرآن بالمقلوب) في علاج مرضاهم، وقد يكون الممارس المعالج بالسحر رجلاً أو امرأة.

وأهم الخطوات التي يعتمد عليه الممارسون المعالجون بالسحر في تعاملهم مع مرضاهم ما يلي[٢٤]:

أ- سؤال المريض عن اسمه واسم أمه، لكون المعالج بالسحر يستخدم الجن الذي يتعامل مع اسم الأم وليس اسم الأب في قراءة النجم الخاص بالأم.

ب- إخبار المريض باسمه واسم بلده ومشكلته التي جاء من أجلها.

ج- قراءة بعض آيات القرآن ولكن بصيغة غير مفهومة وبطريقة غامضة. وهو نوع من التعاويذ أو العزائم السحرية المستخدمة في التعامل مع المرضي.

د- طلب أثراً من آثار المريض (ثوب، منديل، فانلة، صورة).

هـ- القيام بأحد الأفعال التالية:(فتح الكتاب، قراءة الفنجان، قراءة بعض العزائم السحرية).

و- يطلب المعالج بالسحر حيواناً بصفات معينة ليذبحه ولا يذكر اسم الله عليه، وربما لطخ بدمه أماكن الألم التي يشتكي منها المريض، أو يرمي به في مكان خرب. وهو نوع من أنواع القرابين التي تقدم لاسترضاء الجن في العالم الآخر، تُمكن الممارس المعالج بالسحر من استدعاء الجن وتطويعه لأمره وقتما أراد، وكيفما شاء.

ز- كتابة طلاسم غير مفهومة، وإعطاؤها للمريض في شكل أحجبة تحتوي على مربعات بداخلها حروف أو أرقام أو آيات قرآنية معكوسة أو مقلوبة. وأحياناً يؤمر المريض بإذابتها في بعض من الماء ويقوم بشربه.

ح- يطلب من المريض ألا يمسَّ ماءً لمدة معينة غالباً تكون أربعين يوماً.

ط- إعطاء المريض أشياءً يدفنها في الأرض. أو أوراقاً يحرقها ويتبخر بها.

ي- قد يطلب أن يؤدى عملية العلاج في جو يسوده الظلام الحالك حتى يمكنه إيهام المريض ببعض الأمور التي تتطلبها عملية العلاج باستخدام الأعمال السحرية.

وهو ما جاء متفقاً مع ما ذكره أحد الممارسين المعالجين بالقرآن[٢٥] في تعرض إحدى السيدات للسحر بعد فشل أحد الممارسين المعالجين بالسحر من التغرير بها وإيقاعها في الرذيلة، وجاءت روايته على النحو التالي:

المعالج: ذهبت لعلاج امرأة مريضة، وعندما كلمتها لم يكن بها شيء، وما أن بدأت في قراءة القرآن حتى وقعت على الأرض فأمرت زوجها وأخوها بأن يحملوها ويضعوها على السرير وأن يستروها بغطاء، وأكملت قراءة القرآن حتى سمعت صوت من داخل المريضة يستغيث ويأمرني بصوت غليظ بالتوقف عن القراءة وإلا سوف يؤذى المريضة، فسألته من أنت ؟

الجني: أنا جرجس.

المعالج: فيه حد معاك تاني يا جرجس.

الجني: لا.

المعالج: أنت إيه اللي جابك هنا وليه دخلت جوا هذه المرأة المسلمة؟

الجني: هي راحت هي ومراة أخوها يوم كذا في شهر كذا من سنتين عشان مراة أخوها كانت مريضة وعاوزة تشوف عليها سحر ولا لأ. ولما راحت للشيخ اللي بيعالج مكنش عنده حد غيرهم. ولقي الست ديه جميلة فحب ياخد اللي هو عاوزه منها بطريقته.

الجني: الساحر ـ المعالج بالسحر ـ سألهم: مين اللي تعبان فيكم ؟

المريضة: مراة أخويا.

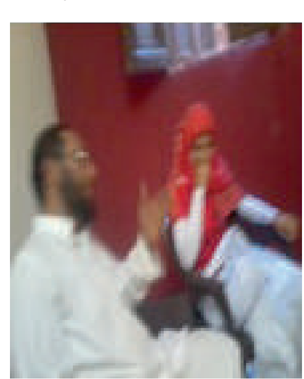
الجني: الساحر قال للست ديه إنتي عليكي جن ولازم أخرجه قبل ما أشوف مراة أخوكي. وراح طافي النور، وأقعد يملس على شعرها وعلى جسمها.

الجني: لما حست الست ديه إن الأمر مش طبيعي وخارج عن الحد خدت مراة أخوها ومشيت. فقام الراجل ده ـ الساحر ـ عامل لها سحر وراح رابطها عن جوزها عشان محدش يقرب منها غير لما الجن يرشد أهلها إنهم يروحوا له وياخد غرضه منها وبعدين يفكها من سحرها...».

وقد يتضح من هذه الرواية محاولة المعالج بالسحر فرض سيطرته على المرضى وإيهامهم بالمرض للحصول على أهدافه غير المشروعة. وعلى الجانب الآخر يظهر لنا مدى حرص المعالج بالقرآن على صنع هالة من التقديس الاعتقادي حوله من خلال عرضه لسلبيات الممارسين المعالجين بالسحر للمرضى، فضلاً عن محاولته في أن يمهد لقبول المريض لعملية العلاج على المستوى النفسي والاعتقادي.

٢- الممارسون المالجون بالقرآن

وهم يمثلون القطب الثاني للممارسين المعالجين، الحريصين على استخدام القرآن الكريم والرقى الشرعية الواردة في السنة النبوية إلى جانب الوصفات الطبية بالأعشاب والوارد الطبيعية الواردة في كتاب الطب النبوي فيما يعرف اليوم «بالطب البديل»... لعلاج الحالات المرضية الوافدة إليهم. وهي الفئة التي تمثل محور هذه الدراسة.



الشيخ / أحمد محمد البنا
أحد الممارسين المعالجين بالقرآن

ويعتمد الممارسون المعالجون بالقرآن في التعامل مع مرضاهم على تغيير أفكارهم ومعتقداتهم المرضية وخاصة فيما يرتبط بالجانب الروحي والنفسي. إلى جانب العلاج العضوي بالنباتات الطبية كالحبة السوداء وورق السدر وعسل النحل... وغيرها.

حيث يبدأ المعالج بالقرآن علاجه بتقوية الجانب الروحي والإيماني لدى المريض، كما أخبر بذلك أحد المعالجين بقوله:» أول ما بدخل على المريض أقعد أتكلم معاه يبجي تلت تربع الوقت (ثلاثة أرباع الوقت) والربع الباقي هو العلاج، لأن عملية تأهيل المريض لعملية العلاج أهم من العلاج نفسه، وكمان بأهله للفترة اللي بعد العلاج، فبذكره بربنا وأوصيه بالصلاة وأهمية الحفاظ على أذكار الصباح والمساء وبعض الأذكار التانية «[٢٦].

وقد يعتمد المعالج بالقرآن على بعض الصفات أو الخصائص العامة الموجودة لدى الناس بنسب متباينة لينطلق على أساسها في علاجه لمرضاه المترددين عليه وأهم هذه الأسس أو القواعد التي قد يعتمد عليها المعالج في عملية علاج مرضاه ما يلي:

أ- ضعف الإيمان والإرادة لدى المرضى.

ب- عامل الخبرة لدى أهل المرضى بسبب خبراتهم وتجاربهم، أو رؤيتهم ومعاصرتهم لحالات مشابهة تم شفاؤها باستخدام هذا النوع من العلاج، مما يمثل سعة انتشار للعلاج بالقرآن ورواجاً له.

ج- تمثل الحكاية الشعبية مصدراً هاماً من مصادر نقل المعرفة والخبرات والمعتقدات، بما يمهد العقل الجمعي لانتشار فكر أو سلوك أو ثقافة بعينها داخل المجتمع، وخاصة بين المرضى المصابين بأحد الأمراض النفسية أو العضوية أو الروحية موضوع دراستنا هذه، والتي تكون دافعاً لإقناع المرضى إلى التوجه مباشرة إلى المعالجين بالقرآن، نتيجة ما سمعوه من حكايات عن علاقة المعالجين بالمرضى، وقدراتهم على التعامل مع أنواع الأمراض المختلفة وعلاجها بما فيها الأمراض الناجمة عن الأعمال السحرية، والكشف عن وجودها من عدمه.

د- شخصية المعالج وسيرته الحياتية بين أفراد المجتمع تمثل دافعاً للمرضى لاختياره وتفضيله على غيره من المعالجين، والتمسك به والوثوق فيه، والاعتقاد في قدراته العلاجية للقيام بعلاجهم في أمانة وعناية خاصة بهم.

وتأتي مرحلة تشخيص الحالات المرضية لعلاجها من قبل الممارسين المعالجين بالقرآن، والتي تعتمد على العلاقة التفاعلية بين المعالج والمريض، على النحو التالي:

١. إجراء حوار مع المريض بهدف التعرف على بعض الأمور التي قد تكشف عن كون المريض مسحوراً أم أنه مرض عضوي أو حالة نفسية أصابت المريض فقط، دون وجود أعمال سحرية مسببة لهذا المرض.

٢. سؤال المريض عن عوارض الأذى الشيطاني الموجود عنده.

٣. إجراء اختبار أو فحص بالقرآن الكريم، فإذا ظهرت أمور سلبية للمريض أثناء الفحص القرآني، مثل: خدر وتنميل أو ضيق في الصدر أو ثقل أو ألم في الرأس أو ألم في البطن أو قيء أو أي شيء سلبي، عندها يحكم الممارس المعالج بالقرآن على المريض بأنه مصاب بمس أو سحر أو أحد أشكال الأذى الشيطاني. وإذا لم تظهر هذه الأمور السلبية فإن هذا الشخص يكون مرضه كاذباً، أو لديه أسباب أخرى غير مرضية.

رابعاً: طرق العلاج بالقرآن

1- استخراج السحر وإبطاله

تمثل مرحلة استخراج السحر وإبطاله من أهم مراحل العلاج التي يقدمها فئة الممارسين المعالجين بالقرآن للمرضى المصابين بالأمراض الروحية أو العضوية وغيرها من الأمراض.

وقد أجمعت فئة المعالجين بالقرآن على استخدامهم للطرق المباحة شرعاً في البحث عن مكان السحر . أي عدم استخدام الجن المسلم أو غيره . والعمل على إبطال مفعوله حتى لا يتعرض المعالج نفسه إلى أثر هذا السحر، أو يعرض المريض نفسه إلى إيذاء مضاعف فيؤدي إلى زيادة مرضه أو هلاكه.

ويتكون السحر من عقد ورقى وتمائم، ومنه حجب وأبخرة وأدخنة؛ ومنها ما يوضع في مفارق الطرق أو يلقى في البحار أو يدفن في القبور أو يدفن بالبيوت الخربة. وسنعرض لها بالتفصيل حتى يمكن التعرف على كيفية تعامل المعالجين معها باستخدام القرآن، وهي:

أ- العُقَدْ

العقد والنفث فيه: هي النفخ مع ريق خفيف﴿وَمِنْ شَرِّ النَّفَّاثَاتِ فِي الْعُقَدِ﴾[٢٧].



والنفاثات في العقد: هن السواحر اللاتي يعقدن الخيوط وينفثن في كل عقدة حتى ينعقد ما يردن من السحر، وذلك إذا كان المسحور غير حاضر، أما إذا كان حاضراً فينفثن عليه مباشرة. ومن هذا النوع سحر لبيد بن الأعصم اليهودي للرسول r.

ويصنفها بعض المعالجين بالقرآن على أنواع منها: ما يكون حبلاً أو شعراً معقوداً أو خيوطاً رفيعة معقودة كخيوط مكررات بالخياطة.

وطريقة فكها: هي قيام المعالج بالقرآن بقراءة سور المعوذتين وينفث عند فك كل عقدة، والعقد قد تكون ثلاث عقد أو سبعاً أو إحدى عشرة عقدة، أما إذا كانت دقيقة كالشعر أو سلك مكررة فإنها تقطع عند العقدة بالموس مع النفث والقراءة ثم تجمع جميعاً بعد الفك ويقرأ عليها آيات السحر وآية الكرسي ثم يقوم المعالج بالقرآن بحرقها.

ونلاحظ أن عدد العقد يكون فردياً بين العدد ٣، ٧ أو ١١، وهو ما قد يرتبط بقدرات لهذه الأعداد ذات دلالة سحرية لكل منها. فمثلاً العدد(سبعة) ذو خصائص سحرية شهيرة، فقد يرتبط بعدد الكواكب السيارة السبعة؛ والتي أوردها «البوني» في الأصول والضوابط المحكمة ووصفها بأنها ذات قوى سحرية حسب السحرة، تؤثر في المخلوقات؛ ويختلف نوع ودرجة تأثير كل كوكب حسب موقعه في الفضاء، ولذلك يترصد السحرة المحترفون حلول «منزلة» كوكب حسب جدول «المنازل» المعروف لديهم بدقة متناهية، من أجل القيام بالعمل السحري الذي يتوافق مع تأثير كل كوكب منها.

ب– التمائم

وهي عبارة عن ورق أو قماش أو قطعة من جلد أو من معدن كتب عليها بعض الطلاسم والرموز والحروف المقطعة والأرقام والمربعات والدوائر والكلمات غير المعروفة، تلف بقطعة من جلد أو تحفظ في قطعة من معدن أو تخاط في قطعة من قماش أو يلف عليها بلاصق بلاستيكي.

ويقوم المعالج بالقرآن عند العثور على مثل هذه الأعمال بأخذها وتقطيعها بأداة حادة مع النفث عليها أثناء القطع، وإذا ما استخرجها قام بفك هذه الطلاسم مع النفث عليها، ثم يضعها في إناء ثم يذيب الكتابة بالماء مع النفث على الماء، ثم يسكب الماء، حتى يفك السحر بهذه الطريقة.

ج– الأبخرة والأدخنة

حيث يقوم السحرة بالتبخير في أعمالهم السحرية التي تكتب على البيض مثلاً التي يتعامل معه المعالجون بالقرآن على النحو التالي: تغسل البيضة بماء قُرئ عليه سورتا المعوذتين(الفلق والناس)، ثم تفرك البيضة برفق لإزالة الكتابة التي عليها وأثناء ذلك يكرر عليها قراءة سورة الفلق والناس بالنفث على البيضة، وفي حالة كسر البيضة، يتم دق قشرتها مع تلاوة المعوذتين عليها مع النفث، بهدف إبطال العمل السحري للمسحور.

د– الرقية الشرعية:

والرقية الشرعية تمثل أحد أساليب العلاج بالقرآن، وتحتوي على بعض من التعويذات والدعوات والرُقى التي يعالج بها من السحر ومس الجان وجميع الأمراض.



ويقوم المعالج بالقرآن بعمل الرقية الشرعية[٢٨] للمريض على النحو التالي:

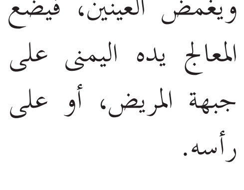
- يدق سبع ورقات من سدر أخضر في وعاء ثم يصب عليها ماء يكفي ليغتسل المريض به بعد أن يقرأ المعالج عليه هذه الآيات (الفاتحة، آية الكرسي، خواتيم سورة البقرة، والآيات من ١١٧: ١٢٠ من سورة الأعراف، والآيات من ٧٩: ٨٢ من سورة يونس، والآيات من ٦٥:٧٠ من سورة طه، وخواتيم سورة الحشر،

وسورة الكافرون، وسورة الإخلاص والمعوذتين). وبعد قراءة ما سبق على الماء يشرب منه المريض ويغتسل بالباقي، مع تكرار ذلك إذا لزم الأمر. أو قراءة سورة الفاتحة ٧ مرات، مع الآيات السابقة مع النفث ومسح الوجه باليد اليمنى.

- قراءة سورة البقرة كاملة لقوله r:''عليكم بسورة البقرة ؛ أي أحفظوها ، فإن أخذها بركة، وتركها حسرة، ولا تستطيعها البطلة''[٢٩]. يعني السحرة لا يقدرون على ضرر من قرأها وحفظها.
- المعوذات بالرقى والأذكار النبوية مثل:

• أسال الله العظيم رب العرش العظيم أن يشفيك (٧) مرات.

• يضع المعالج يده على مكان الألم عند المريض ويقول(بسم الله) ثلاث مرات ويقول: أعوذ بالله وقدرته من شر ما أجد وأحاذر (٧) مرات.



• اللهم رب الناس، أذهب البأس، اشف أنت الشافي، لا شفاء إلا شفاؤك، شفاء لا يغادر سقماً.

• أعوذ بكلمات الله التامة من كل شيطان وهامة ومن كل عين لامة. ومن شر ما خلق.

• أعوذ بكلمات الله التامات من غضبه وعقابه وشر عباده ومن همزات الشياطين وأن يحضرون.

• بسم الله أرقيك من كل شيء يؤذيك، ومن شر كل نفس أو عين حاسد الله يشفيك، بسم الله أرقيك.

هـ- استعمال العلاجات الطبيعية

يستخدم في العلاج بالقرآن بعضاً من مستخلصات ومخرجات الأعشاب الطبيعية لعلاج المرضى كعسل النحل، والحبة السوداء، وزيت الزيتون، وماء زمزم. وهذه إحدى الوصفات العلاجية التي يستخدمها المعالجون بالقرآن لعلاج من به سحر أو مس أو عين:

- (أحضر كوباً به ماء زمزم، وضع عليه ملعقتي عسل نحل نقي ونصف ملعقة حبة سوداء ونصف ملعقة زيت زيتون، ثم يقرأ على هذا الخليط المريض أو والداه الفاتحة، آية الكرسي، خواتيم سورة البقرة، أواخر سورة الحشر، أواخر سورة المؤمنون، سورة الصافات من١: ١٠، سورة الإخلاص والمعوذتين. ويشربها المريض مرتين مرة على الريق في الصباح وأخرى قبل نومه، ويكرر ذلك حتى يبرأ تماماً بإذن الله. والوقاية من السحر تكون بالدعاء والاستعاذة منه. لقولهr:'' لا يغني حذر من قدر، والدعاء ينفع مما نزل ومما لم ينزل ''[٣٠].

و- جلسة العلاج بالقرآن

يجلس المريض على الأرض ويمد قدميه أمامه بالنسبة للرجال، أما النساء فإنها تجلس جلسة القرفصاء أو تجلس مربعة القدمين[٣١]، ويغمض العينين، فيضع المعالج يده اليمنى على جبهة المريض، أو على رأسه.



ويطلب من المريض ومن يحضر الجلسة[٣٢] أن يردد مع المعالج دعاء التحصين وهو:» بسم الله على نفسي بسم الله على جسدي بسم الله على قلبي بسم الله على كل شيء أعطانيه ربي، اللهم إني استودعك جسدي وعقلي وقلبي وديني وأمانتي وخواتيم أعمالي، اللهم أحفظنا بحفظك واشفنا بشفائك وداونا بدوائك، اللهم إنا تبنا إليك من كل ذنب عملناه، اللهم أعنا أن لا نعود إلى ذنب، وصلى الله على محمد وعلى اله وصحبه وسلم»[٣٣].

أما في الأمراض العارضة مثل:(آلام المعدة . الشعور بالإغماء . الصداع . آلام الأسنان والمفاصل).. فيضع المعالج يده على العضو المصاب ويقرأ القرآن عليه، حيث يرى بعض المعالجين استخدام السبابة ووضعها على موضع الألم، فيما يمكن اعتباره مؤشر قد يرمز به إلى وحدانية الله، القادر وحده على شفاء المريض من مرضه، وهذا الفعل ذو دلالة اعتقادية قد تؤدي إلى تدعيم الجانب الروحي والديني عند المريض نفسه.

وتختلف أدعية التحصين في صيغتها التي وردت عن رسول الله، كما يختلف تناولها طبقاً لكل ممارس على حده في تعامله مع الحالات المرضية الوافدة إليه.

ومن ثم يبدأ المعالج بقراءة آيات الرقية قراءة جهرية، ويده اليمنى على جبهة المريض، وأثناء قراءة الرقية يتم التصرف مع المريض حسب الحالات التي يمر بها المريض أثناء القراءة وهي:

أ- لا يشعر المريض بصرع ولا إغماء ولا غيبوبة، يكون المريض واعياً ومدركاً لكل ما يجري، إلا أنه يحدث للمريض خدر وتنميل بالأطراف، عندها يدهن مكان الخدر والتنميل بزيت الزيتون الممزوج بالمسك والمقروء عليه، ويجرى له مساج وذلك الخدر باتجاه أصابع اليد أو القدم، وعند دخول الخدر والتنميل في الأصابع يربط فوق الخدر مطاط، وهذا الربط يكون فيه شيء من الشدة، ويدهن مكان الخدر أيضاً، ويكون مدة الربط بين العشرين إلى ثلاثين دقيقة، وبعدها يتم وخز الأصابع بإبرة سرنكة، ويتم وخز كل أصبع حوالي ثلاث وخزات، ومن ثم يتم حلب الأصابع . الضغط عليها . وإخراج الدم من رؤوس الأصابع، فغالباً ما يشعر المريض بخروج هواء ساخن من الجسد ويشعر براحة، وتكون مدة إخراج الدم من الأصابع حوالي من ٣ إلى ٥ دقيقة، وبعدها يحل المطاط المربوط فيشعر المريض براحة وانشراح في الصدر وخفة بدن.

ب- يشعر المريض بالقيء، ويفضل عندها إعطاء المريض ماء القرآن وزيت القرآن وماء السدر، وعلى المريض أن يساعد نفسه على القيء في حال لعبت معدته، فسيتقيأ المريض وبعد التقيؤ سيشعر المريض براحة وانشراح في الصدر.

كما قد يستخدم العلاج من خلال شرب الماء الذي قُرئ عليه القرآن الكريم بواسطة المعالج. أو الاغتسال به.

وقد تطورت هذه الممارسة من بعض المعالجين بالقرآن من خلال قراءة القرآن على كميات كبيرة من الماء؛ وتخصيصها لعلاج مرضاه بها سواء بشربها أو بالاغتسال منها. وهناك من يقرأ القرآن على كميات كبيرة من المياه المعدنية داخل عبواتها دون تفريغها، والقيام . أي المعالج . بتوزيعها على بعض العطارين أو العشابين لبيعها للمرضى الوافدين عن طريق شيخ بعينه؛ على أن يكون للبائع نصيب من العائد المادي منها.

كما يقوم بعض المعالجين بقراءة القرآن على بعض الزجاجات المملوءة بماء زمزم، بما لها من قدسية تحمل بداخلها قدراً اعتقادياً نابعاً من الحديث الشريف «ماء زمزم لما شرب له». وهذا الفعل قد يحمل بطياته معتقداً ذا قدسية خاصة قد تدفع بالمرضى في المستقبل إلى الاعتقاد في المعالجين أنفسهم وفي قدراتهم على الشفاء.

ج- شعور المريض بألم في الرأس، يفضل عندها دهن الجبهة بزيت القرآن، وإدخال (مزيج من زيت الزيتون مع العود الهندي المطحون) في أنف المريض بعد استلقائه، فيخرج العارض من الدماغ.

د- يصرع المريض، أو يحصل له تشنجات وحركات غير اعتيادية، عندها يخاطب المعالج هذا العارض (والقاعدة في الحوار وفي المخاطبة: صدقك وهو كذوب)، ويقول له: أقسم عليك بعزة الله وجلال الله أن تنطق على لسان هذا المريض وإلا حرقت بكتاب الله، وتطلب ممن يسكن الجسد أن يردد معك: أقسم بالله العلي العظيم إني تبت إلى الله، ولا أعتدي على أحد بعد اليوم، وأخرج من هذا الجسد طاعة لله وطاعة لرسوله محمد صلى الله عليه وسلم.

هـ- ومن الأسئلة التي تسأل هذا العارض (الجن مثلاً):

- هل أنت ذكر أم أنثى؟
- من أي الأصناف أنت؟
- كم عمرك؟
- ما سبب دخولك الجسد؟
- منذ كم دخلت هذا الجسد؟

كما أنه توجد أسئلة يحذر على الممارس المعالج بالقرآن من استعمالها أو سؤالها للجن:

- من أرسلك؟
- من عمل للمريض السحر؟ لكون الجني كذوب أصلاً وسيعطي اسماً للفتنة والتفريق بين الناس.

و- يتم أخذ القسم على الجن، والقسم هو:» أقسم بالله العلي العظيم أن أخرج من هذا الجسد طاعة لله وطاعة لرسوله r، ولا أدخل جسد أحد بعد اليوم، اللهم إن كنت صادقاً، أعني على الخروج، وإن كنت كاذباً أو مخادعاً فاحرقني بنارك.

ويطلب إخراج العارض غالباً من إبهام أصابع القدم اليسرى، إن استطاع العارض الخروج بلا وخز بالإبر عن طريق الدم فلا بأس، ولكن البعض لا يستطيع الخروج إلا عن طريق الوخز، وذلك بوخز الأصابع ثلاث وخزات ومن ثم حلب الأصابع لمدة حوالي ثلاث دقائق.

وبعد ادعاء الجني الخروج من الجسد وذلك من خلال حركة اهتزازية، أو إخراجه عن طريق الدم، فيجب إجراء فحص قرآني جديد للتأكد من خلو الجسد من الأذى الشيطاني، وللتأكد من سلامة الجسد من الأذى الشيطاني، يعرض المريض لفحص جديد فإذا شعر المريض بعوارض سلبية، عندها نقول إن الجني خنس في الجسد، وأنه مخادع وكذاب، وإذا شعر المريض براحة وعدم الخدر وعدم التنميل، عندها يمكن القول بأن المريض ليس عنده مرض أو مس أو لمس من الجن.

وقد يتطلب العلاج عقد جلسات علاجية أخرى في بعض الحالات مثل: استمرار شكوى المريض من وجود نفس الأعراض لديه، عدم خروج الجن من الجسد، وجود أكثر من جني واحد داخل جسم المريض. وهو ما جاء على لسان أحد المعالجين بالقرآن بقوله:" فيه حالة استمرت معايا فترة طويلة في العلاج، وكل مرة أروح فيها أدخل على المريض وأبدأ أقرأ القرآن يهرب الجن اللي عليها، وبعد ما أمشي يرجع تاني، ففهمت إنهم مجموعة من الجن، زى ما قالي الجن اللي عليها لما حضر وكلمني أول مرة وقالي: إحنا كنا كتير، وأنت قعدت تموت فينا وتحرقنا كل مرة تيجي فيها وكمان حرقت الملك بتاعنا، وأنا أخت الملك ده...، فعرضت عليها الخروج فخرجت والمريضة شفيت بإذن الله "(٣٤).

وهذه بعض الحالات المريضة بالسحر التي تم علاجها بالقرآن وتم رصدها في الواقع الميداني:

- الحالة الأولى

ذكر أحد المعالجين أحد الحالات المرضية التي تتفق وسحر التفريق، وهو النوع الأكثر شيوعاً بين الناس وهو الغالب استخدامه من قبل السحرة على مر الأزمان، وقد ذكر في القرآن في قوله تعالى:﴿ فَيَتَعَلَّمُونَ مِنْهُمَا مَا يُفَرِّقُونَ بِهِ بَيْنَ ٱلْمَرْءِ وَزَوْجِهِ﴾(٣٥). وهذا السحر من أخطر الأنواع لما ينتج عنه من فساد الأسر، وفشل الحياة الزوجية.

والمقصود بالتفريق: هو عمل السحر للتفريق بين الأصدقاء أو بين الشركاء في التجارة، أو بين أفراد العائلة الواحدة كالزوجين وهو الأكثر شيوعاً واستخداماً.

وقد جاءت على لسان الإخباري المعالج بالقرآن على النحو التالي(٣٦):

معرفة المعالج بالحالة المرضية

شكوى أخو المريضة للشيخ المعالج حالة أخته وزوجها.

بداية المرض وسببه

أختي ست متجوزه من (٢٠) سنة وعندها أولاد، ومن خلال ثلاث سنين دخل جوزها عليها ببنت صغيرة عندها ييجي (١٨) سنة (مش مراته)، المهم مراته متكلمتش معاه بخصوص البنت ولا حاجة وقالت في نفسها راجلي كبير وملهوش في الحريم، ومرة في الثانية أتكررت الحكاية !! فغارت الزوجة على زوجها ورفضت دخول البنت ديه جوا بيتها. وتاني يوم مباشرة لقت جوزها مش طايقها ولا طايق يبص في خلقتها(وجهها) لمدة من الزمن.

المعالج

ذهبت إلى المرأة المريضة، وعندما كلمتها شعرت بأنها مسحورة نظراً لعدة أسباب وردت على لسان الزوجة خلال حديثها معي، منها:

أ- انقلاب حال الزوج فجأة من حب إلى بغض.

ب- كثرة شكوك الزوجة في زوجها، وعدم التماس الأعذار له.

ج- كراهية الزوج لكل عمل تقوم به زوجته.

د- كراهية الزوج لبيته وخاصة المكان الذي تجلس فيه زوجته.

الجلسة العلاجية

المعالج: { أَعُوذُ بِاللَّهِ مِنَ الشَّيْطَانِ الرَجِيْمِ ~ بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَٰنِ الرَّحِيمِ ~ الْحَمْدُ للهِ رَبِّ الْعَالَمِينَ ~ الرَّحْمنِ الرَّحِيمِ ~ مَالِكِ يَوْمِ الدِّينِ ~ إِيَّاكَ نَعْبُدُ وإِيَّاكَ نَسْتَعِينُ ~ اهدِنَا الصِّرَاطَ المستَقِيمَ ~ صِرَاطَ الَّذِينَ أَنعَمتَ عَلَيهِمْ غَيرِ المغضُوبِ عَلَيهِمْ وَلاَ الضَّالِّينَ }(٣٧).

{بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمنِ الرَّحِيمِ ~ اللّهُ لاَ إِلَهَ إِلاَّ هُوَ الْحَيُّ الْقَيُّومُ لاَ تَأْخُذُهُ سِنَةٌ وَلاَ نَوْمٌ لَّهُ مَا فِي السَّمَاوَاتِ وَمَا فِي الأَرْضِ مَن ذَا الَّذِي يَشْفَعُ عِنْدَهُ إِلاَّ بِإِذْنِهِ يَعْلَمُ مَا بَيْنَ أَيْدِيهِمْ وَمَا خَلْفَهُمْ وَلاَ يُحِيطُونَ بِشَيْءٍ مِّنْ عِلْمِهِ إِلاَّ بِمَا شَاء وَسِعَ كُرْسِيُّهُ السَّمَاوَاتِ وَالأَرْضَ وَلاَ يَؤُودُهُ حِفْظُهُمَا وَهُوَ الْعَلِيُّ الْعَظِيمُ }(٣٨).

المعالج: انقلبت المريضة على ظهرها، وسمعت صوت بيكلمني أنت عاوز إيه مني... فسألته: أنت جني ؟ بالله عليك أصدقني القول.

الجني: نعم.

المعالج: وبتعمل إيه داخل جسد هذه المرأة ؟

الجني: المرأة ده مسحورة.

المعالج: مين اللي عامل السحر لها ؟

الجني: البنت اللي دخلت مع الراجل جوزها من زمن، هي اللي راحت عملت لها سحر.

المعالج: نوع السحر إيه.

الجني: سحر تفريق بنها وبين جوزها.

المعالج: والسحر ده موجود فين؟ أو نلاقيه مستخبي فين أو عند مين؟

الجني: عند (فلان) اللي بيشتغل بالسحر في البلد اللي جنبهم.

المعالج: وبقالك معاها كام سنة ؟

الجني: من ساعة البنت ده ما عملت لها العمل ده وأنا متسلط عليها.

المعالج: أنت مسلم ولا كافر ؟

الجني: نصراني.

المعالج: طيب أنا بعرض عليك الإسلام: أن تشهد أن لا إله إلاَّ الله وأن تشهد أن محمد رسول الله.

الجني: لأ مش هسلم.

المعالج: طيب أخرج وإلا هأذيك بإذن الله القهار. وبأمُرك إنك مترجعش لها تاني وإلاَّ مصيرك هيكون الموت بإذن الله.

الجني: لأ.. هخرج منها.

المعالج: ومترجعش لها تاني.

الجني: ومش هرجع تاني أبداً.

المعالج: يقرأ { أَعُوذُ بِاللَّهِ مِنَ الشَّيْطَانِ الرَجِيْمِ ~ بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ ~ اللّهُ لاَ إِلَهَ إِلاَّ هُوَ الْحَيُّ الْقَيُّومُ لاَ تَأْخُذُهُ سِنَةٌ وَلاَ نَوْمٌ لَّهُ مَا فِي السَّمَاوَاتِ وَمَا فِي الأَرْضِ مَن ذَا الَّذِي يَشْفَعُ عِنْدَهُ إِلاَّ بِإِذْنِهِ يَعْلَمُ مَا بَيْنَ أَيْدِيهِمْ وَمَا خَلْفَهُمْ وَلاَ يُحِيطُونَ بِشَيْءٍ مِّنْ عِلْمِهِ إِلاَّ بِمَا شَاء وَسِعَ كُرْسِيُّهُ السَّمَاوَاتِ وَالأَرْضَ وَلاَ يَؤُودُهُ حِفْظُهُمَا وَهُوَ الْعَلِيُّ الْعَظِيمُ }[٣٩]. وينفخ في وجه المريضة ثلاث مرات، ويرشها ببخاخة (رشاشة) مياه وينادي على الزوجة المريضة باسمها.

المريضة: فاقت ورجعت إلى حالتها الطبيعية.

- الحالة الثانية

وصف الحالة المرضية

- الاسم: أم ثريا
- السن: العمر ٣٧ عاماً
- الحالة التعليمية: غير متعلمة / أمية
- الحالة الاجتماعية: متزوجة وتعول ثلاثة أولاد وبنتان.
- الشكوى: تشتكي المريضة من أن زوجها قد أهملها منذ فترة طويلة من الزمن، وهي تشك بأنه على علاقة بشابة صغيرة، ومنذ أن عرفت بذلك وهي لم يهنأ لها بال ولم تستمع بحياتها مع زوجها وبين أبنائها.

الجلسة العلاجية

المعالج: {بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ}، أخرج يا عدو الله،{وَنُنَزِّلُ مِنَ الْقُرْءَانِ مَا هُوَ شِفَاءٌ وَرَحْمَةٌ لِلْمُؤْمِنِينَ وَلَا يَزِيدُ الظَّالِمِينَ إِلَّا خَسَارًا}[٤٠].

{ بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ ~ لو أنزلنا هذا القرآن على جبل لرأيته خاشعاً متصدعاً من خشية الله} [٤١].

المريضة: بدأت تتألم وتصرخ بصوت عالي جداً، مع وجود رعشة في الجسد كله يجعل المريضة تنتفض من مكانها وتلطم على خديها.

المعالج: يقترب من أذن المريضة، والمريضة تتألم وتبكي من شدة ما بها من مرض. ويقول للجني الذي بداخلها: أخرج يا عدو الله، أخرج يا عدو الله.

المعالج: يسأل الجني الموجود على المريضة، والمريضة لا تستطيع أن تنطق بحرف واحد وكأنها تضغط بأسنانها على لسانها.

المريضة: تنطق باسمها (اسم الجني) بصعوبة وجهد بالغ (واكد).

المعالج: يسأله أنت جني ولا إنسي.

المريضة: تقول بعد تلجلج في خروج الحروف وخاصة حرف الجيم « ج ج ج جني «.

المعالج: يسأله، أنت مسلم ولا كافر.

الجني: يقول بعد تلكؤ في الإجابة مع تلجلج واضح في حرف الكاف « كا كا كا كافر «.

المعالج: يسأله جنسيته بعد أن نطق الجني بصوت أقرب إلى اللغة السودانية، فيقول له: أنت جنسيتك سوداني.

الجني: يشير بإيماءة من رأس المريضة تعني الموافقة.

المعالج: يسأله ما دينك ؟

الجني: يهودي.

المعالج: كم سنة عشتها داخل هذه المريضة.

الجني: يجيب بيده مشيراً بأصابع يديه العشرة.

المعالج: يقول له عشر سنوات.

المعالج: يقول مخاطباً الجني داخل المريضة.. تخرج ولا أضربك. أخرج يا عدو الله.

الجني: يقول له ما أقدر.

المعالج: يقول له أسلم يا عدو الله، فالله يقول:"ما خلقت الجن والإنس إلاَّ ليعبدون". ويقول له كل الناس لازم ترجع للقرآن، مسيحي يهودي، كل الناس لازم ترجع للقرآن، أسلم عدو الله.. استسلم، قول أشهد أن لا إله إلاَّ الله، قول أشهد أن لا إله إلاَّ الله.

المعالج: يأتي بعصا طولها ما يقرب ٣٠ أو ٤٠سم ليضرب الجني بها. ويضرب المريضة في أنحاء متفرقة من الجسد، ولكن في لين وليس بشدة.

الجني: ينطق الشهادة بصعوبة بالغة، ولا يتمكن من نطقها ولكنه ينطق كلمة أش أش.. ولا يستطيع إكمال لفظ الشهادة.

المعالج: يتلوا:{وَنُنَزِّلُ مِنَ الْقُرْآنِ مَا هُوَ شِفَاء وَرَحْمَةٌ لِّلْمُؤْمِنِينَ وَلاَ يَزِيدُ الظَّالِمِينَ إَلاَّ خَسَاراً}[٤٢]. يا الله قول لا إله إلاَّ الله.

الجني: لا لا لا... ولا يكمل الشهادة.

الجني: ينطق بالشهادتين: أشهد أن لا إله إلاَّ الله وأشهد محمد رسول الله. وترفع المريضة بأصبع يدها اليمنى (السبابة) أثناء الشهادة.

المعالج: مخاطباً المريضة نزلي أيدك، ويكرر لها المعالج الشهادتين. وعندما لم تنزل المريضة يدها نهرها الشيخ بصوت عالي نزلي أيدك وارفعي رأسك عالي. ثم ينادي على المريضة بصوت هادئ. وكأن الشيخ علم بخروج الجني ولكنه لم ينطق بذلك . يا أم ثريا افتحي عينيكي خلاص، افتحي عينيكي، تعالى يا أم ثريا تعالى.....

المريضة: فتحت أم ثريا عينيها ومسحت دموعها أثر البكاء والصراخ المستمر أثناء عملية العلاج بالقرآن.

المعالج: قولي يا أم ثريا: لا إله إلاَّ الله محمد رسول الله.

المريضة: كانت المريض لابسة سماعات في أذنها لأنها لمدة عشر سنين لا تسمع بهما وبمجرد خروج الجني أو إسلامه رجع لها السمع مرة أخرى كما كان قبل دخولها في مرحلة المرض.

- الحالة الثالثة

تشخيص الحالة

حالة مرضية كاذبة: والحالة الكاذبة التي هي في حقيقتها محض تمثيل وادعاء من صاحبها، والغرض منه إيهام من حوله بأنه مريض ومستحق للشفقة، وبالتالي يتعاطف جميع من حوله معه، مما يجعله شخصاً غير مسؤول، وغير جاداً في حياته الشخصية والاجتماعية. وقد يكون ذلك نتيجة رفضه الشخصي لأمر ما، أو لحقيقة لم يكن يتوقعها في حياته، أو مشكلة طارئة لم يستطع حلها أو التكيف معها.

وقد روى أحد المعالجين إحدى الحالات التي تعرض لها بالعلاج والتي شخصها بداية من دخوله عليها بأنها حالة نفسية فقط وأنها غير مسحورة، حيث قال[٤٣]:

المعالج: جاني خال المريضة، بنت صغيرة عندها ١٧سنة، لسه متجوزة مابقالهاش أسبوع، بس عريسها ما دخلش عليها من يوم الدخلة، وهي ساكتة وما بتتكلمش من يوم الفرح. والشكوى من أنه لم يدخل عريسها عليها منذ يوم زواجها.

فرحت لبيتهم مع خال المريضة واستأذنت بالدخول فأذنوا لي، وأول ما دخلت لقيت العريس على شمال المريضة مراته، وأبوها على يمينها وأهل العريس قاعدين مليين القوضة (الغرفة) فبصيت للعريس بصراحة عذرت البنت المريضة لأنه شكله صعب والبنت لقيتها جميلة، ففهمت طوالي إن المشكلة مش سحر ولكن هي مشكلة قبول نفسي من العروسة لعريسها.

المعالج: أمرت كل الناس يطلعوا خارج القوضة (الغرفة) ويفضل معايا خالها لأنه ستر وغطا عليها، فقمت موطى جنب العروسة جنب ودنها وقلت لها بصراحة عندك حق انك متحبيش عريسك، لكن هو القدر.

المريضة: رفعت البنت المريضة عينها ليه . أي للمعالج ..

المعالج: حسيت إنها فهمتني، فقلت لها لازم أتكلم بصراحة وخالك ستر وغطا عليكي، فسألتها: اسمه إيه ؟ أيوا الشخص التاني اللي أنت كنت بتحبيه ؟ وعيطت شوية وسكتت.

المريضة: كنت بحبه قبل الجواز وقبل كتب الكتاب، لكن بعد الكتاب ماشوفتهوش.

المعالج: ليه ؟

المريضة: عشان حرام.

المعالج: وطالما أنتي عارفة الحلال والحرام يعني عارفة إن ده نصيبك، صح؟

المريضة: أيوه عارفة.

المعالج: طيب ما تيجي نجرب الحلال ونجرب نصيبنا.

المعالج: وأوعدك بأنه قدامك شهر، تولفي فيه على عريسك ويولف عليكي، لو ما فيش وفاق برضه، أوعدك بأني هاجي وأكذب تاني وأقول إن عليكي عفريت ومش هيخرج إلا بالطلاق من ابنهم. لأني طبعاً الكذبة الأولى هي إني لازم أكذب وأقول إنه كان عليكي جني وصرفته عشان كده اتكلمت، وطبعاً هيسمعو كلامي المرة الجاية أكيد.

المعالج: الحمد لله بعد شهر محدش جاني وسألت عرفت إنها عايشه تمام مع جوزها.

ومما يتضح من رواية المعالج السابقة وجود حالات مرضية لم يكن سببها الأعمال السحرية وإنما ترجع إلى حالة نفسية. كما يتضح محاولة المعالج إضفاء قدر من صفاته الخاصة . الذكاء وسرعة البديهة . التي جعلته قادراً على تشخيص الحالة المرضية دون الدخول في تفاصيل المرض وإرجاعه سبب المرض إلى وجود مشكلة اجتماعية أو نفسية ولا يوجد دافع للسحر أو الأعمال السحرية فيها.

نتائج الدراسة

وهكذا نجد أن العلاج بالقرآن لم يرتبط بطبقة اجتماعية معينة أو بشريحة من شرائح المجتمع دون أخرى، ولكنه وفي الآونة الأخيرة قد لجأت أفراد مجتمع الدراسة إلى ذلك النوع من العلاج الذي ارتبط بحياة أفراد مجتمع الدراسة، بما يلبي احتياجاتهم ويتلاءم مع ظروفهم الاجتماعية والاقتصادية والصحية المختلفة، وهو ما مَكَّنَ لهذا النوع من العلاج بل ووفر له إمكانية سعة الانتشار إذا ما قارنا بينه وبين العلاج الآخر الذي يرتبط بل ويعتمد على السحر الرسمي كما سماه محمد الجوهري[٤٤]:»الذي يرى فيه أن السحر الرسمي يخاطب فئة محدودة من الناس هم السحرة المحترفين، المشايخ المعروفين لنا جميعاً في ريف بلدنا وحاضرها، أما السحر الشعبي فهو ملك لنا جميعاً فنحن نعيشه ونمارسه كل يوم «[٤٥].

هذا وقد نرى أن بعض التغيرات التي صاحبت الممارسات العلاجية بالقرآن نظراً لتغير بعض جزئيات العلاج بالقرآن وتنوعها واستمرارها . رغم ارتباط بعضها بالإطار الديني وخروج البعض الآخر عن هذا الإطار . كانت كاشفة لنا عن خبرات الشعب وتجاربه، وطرق تفكيره داخل مجتمع الدراسة.

المراجـع

١. (Endnotes)

٢. سعاد عثمان، الطب الشعبي دراسة في اتجاهات وعوامل التغير الاجتماعي في المجتمع المصري، تقارير بحث التراث والتغير الاجتماعي، مطبوعات مركز البحوث والدراسات الاجتماعية،كلية الآداب جامعة القاهرة، ط١، ٢٠٠٢م، ص١٧٦.

٣. سعاد عثمان، الطب الشعبي، مرجع سبق ذكره، ص١٦٠.

٤. محافظة الشرقية، مركز المعلومات ودعم اتخاذ القرار، وصف مصر بالمعلومات، الإصدار الثامن، يوليو٢٠٠٧.

٥. محمد رمزي، القاموس الجغرافي للبلاد المصرية من عهد قدماء المصريين إلى سنة ١٩٤٥م، ج٥، القاهرة، مركز وثائق وتاريخ مصر المعاصرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٤م، ص١٠١.

٦. مقابلة مع الإخباري: محمود محمد خالد، الجمعة ٢٠١١/٥/٢٧م، قرية حفنا، بلبيس، شرقية.

٧. سورة الإسراء، الآية (٨٢).

٨. سورة الشعراء، الآية (٨٠).

٩. سورة فصلت، الآية (٤٤).

١٠. محمود شكري الألوسي البغدادي شهاب الدين (الألوسي)، روح المعاني، دار إحياء التراث العربي، القاهرة،٣٠ مجلد، ٦٨٤٨ صفحة، ١٣٩/١١.

١١. سورة الأعراف، الآية (٢٠٠).

١٢. الشوكاني، فتح القدير الجامع بين فني الرواية والدراية من علم التفسير ، دار الفكر، بيروت، ٥ جزء، الجزء ٢، ص٥.

١٣. رواه ابن ماجه في الطب باب الاستشفاء بالقرآن.

١٤. المرجع السابق نفسه.

١٥. عبدالحق حميش، العلاج بالقرآن، حقيقته، حكمه، أهميته وضوابطه، مجلَّة الشَّريعة والدِّراسات الإسلاميَّة، ع٩، مُحرَّم ١٤٢٨ هـ. فبراير ٢٠٠٧م.

١٦. ابن الأثير، النهاية في غريب الحديث والأثر ، ٢/٢٥٤، موقع أم الكتاب http://www.omelketab.net.

١٧. ابن منظور، معجم لسان العرب، ج٣، طبعة دار المعارف المصرية، مادة رقي ٣٣٢/١٤.

١٨. علي العدوي . أبي الحسن . ابن أبي زيد القيرواني، حاشية العدوي علي شرح أبي الحسن علي مذهب مالك، جـ ٢، دار الطباعة العامرة، مصر، سنه ١٢٨١هـ، ص٦٤٠.

١٩. محمد بن علي الشوكاني، نيل الأوطار، دار الحديث، ط١، ٨ جزء، ج٩، ١٤١٣هـ/١٩٩٣، ص١٠٦. موقع أم الكتاب http://www.omelketab.net.

٢٠. بينت الدراسات التي أنجزت حول فترة ما قبل الخمسينات أن الثقافة الشعبية داخل القرية تتغلغل فيها الأسانيد الدينية والقيم الأخلاقية المستخدمة من التقاليد الإسلامية، كما امتزجت أيضاً بالتقاليد الأقدم، ولم يكن هناك انفصام واضح بين الدين والحياة اليومية. وكان من الملاحظ في هذه الآونة الشعائر والتقاليد الدينية في مناسبات مختلفة كالزواج والميلاد والختان في إطار من الوحدة بين جماعة القرية الواحدة. عبدالباسط عبدالمعطي، التدين والإبداع «الوعي الشعبي في مصر»، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة، ٢٠٠١م، ص٨٧.

٢١. سعاد عثمان، الطب الشعبي، مرجع سبق ذكره، ص١٧٦.

٢٢. يرى مارسيل موس أن الساحر:» هو بشر اعتقد أنه لا نظير له وجعل من نفسه كذلك في الآن عينه الذي تم تصديقه وجعله لا نظير له...ونحن نتردد في القول بأن له روح زائدة. فهو لا يملكها إلا في بعض الأحيان، بشكل جزئي وفي بعض المجتمعات فقط. والثابت هو أن للساحر دائما حياة وقدرة روحية جديدة تماماً. فهو صار آخر، ويظل آخر، كما أنه مضطر لأن يبقى كذلك. أنظر:

٢٣. Marcel Mauss: The gift and functions of exchange in Ancient Societies. New York. 1967.pp368.

٢٤. صنفتهم سعاد عثمان إلى قسمين: العلاج السحري الاحترافي (غير الديني)، العلاج السحري الاحترافي الديني، أنظر: سعاد عثمان. الطب الشعبي مرجع سبق ذكره، ص ١٤٤. ١٤٦.

٢٥. السحر لغةً هو:» كل ما لطف مأخذه ودق فهو سحر. أو ما خفي ولطف سببه، ولذلك قالوا «أخفى من السحر». أنظر: ابن منظور، معجم لسان العرب، ج٣، طبعة دار المعارف المصرية،»مادة سحر». وللسحرة عدة تسميات منها: الكهنة، المنجمون، العرافون، المشعوذون. وقد قسم ابن خلدون السحر إلى ثلاث مراتب:(١) السحر: وهو المؤثر بالهمة والبدن فقط. (٢) الشعوذة: وتعني التأثير في القوى المتخيلة والتصرف بها بنوع من المحاكاة والتخيل.(٣) الطلسمات: أضعف الرتب عنده وهي المؤثرة في حركات الإخلال والعناصر أو خواص الأعداد.

٢٦. يستخدم الممارس المعالج بالسحر مما سبق ما يتفق وشخصية المريض وحالته المرضية وقدرته على إيحاء المريض وإقناعه بأهميتها.

٢٧. مقابلة مع الإخباري: الشيخ أحمد محمد البنا، المعالج بالقرآن، بتاريخ ٢٠/١٠/٢٠١٠م، قرية حفنا، بلبيس . شرقية.

٢٨. المقابلة السابقة.

٢٩. سورة الفلق، الآية (٤).

٣٠. الرقية الشرعية يقابلها في الماضي الرقية السحرية: حيث يقول صاحب كتاب «قصة الحضارة» أنه:» أما طرق العلاج في هذه الفترة البدائية فكانت باصطناع الرقية السحرية التي من شأنها — على حد دعواهم — أن تسترضي الروح الشريرة التي حلت في البدن العليل لعلها تتركه...». أنظر: ول ديورانت، قصة الحضارة، تقديم: الدكتور محيي الدين صابر، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، ١٤مجلد، ١٤٠٨هـ.١٩٨٨م، باختصار ١٣٦/١٠، ١٣٧، ١٤٨.

٣١. أخرجه مسلم في: صلاة المسافرين، باب: فضل قراءة القرآن وسورة البقرة (٨٠٤) بلفظ:(اقرأوا سورة).

٣٢. أخرجه البزار(٢١٦٥.كشف الأستار)، والطبراني في الأوسط (٦٦/٣) واللفظ له.

٣٣. يحرص الممارس المعالج بالقرآن على أن تكون المرأة ساترة لجسدها قبل التعامل معها، مثل: أن تكون ساترة للوجه، مرتدية بنطلون، مرتدية جلابيتين، حتى لا تتعرض خلال جلسة العلاج إلى كشف جسدها، مما يعيق الممارس من استكمال عمله إلاَّ بعد إعادة ستر المرأة المريضة، حتى لا يكون هناك مجال للشيطان من الدخول في قلب أهل المريضة أو المريضة ذاتها من الوسوسة. مقابلة مع الإخباري: الشيخ أحمد محمد البنا، المعالج بالقرآن، بتاريخ ٢٠/١٠/٢٠١٠م، قرية حفنا، بلبيس ـ شرقية.

٣٤. يفضل من يحضر الجلسة أن يكون على وضوء، وأن لا يكون في الجلسة مخالفة شرعية كتدخين أو لبس الذهب للرجال أو كشف العورات كشعر النساء وغيره.

٣٥. مقابلة مع الإخباري: الشيخ أحمد محمد البنا، المعالج بالقرآن، بتاريخ ٢٠/١٠/٢٠١٠م، قرية حفنا، بلبيس ـ شرقية.

٣٦. المقابلة السابقة.

٣٧. سورة البقرة، الآية (١٠٢).

٣٨. مقابلة مع الإخباري: الشيخ أحمد محمد البنا، المعالج بالقرآن، بتاريخ ٢٠/١٠/٢٠١٠م، قرية حفنا، بلبيس ـ شرقية.

٣٩. سورة الفاتحة.

٤٠. سورة البقرة، الآية (٢٥٥).

٤١. سورة البقرة، الآية (٢٥٥).

٤٢. سورة الإسراء، الآية (٨٢).

٤٣. سورة الحشر، الآية (٢١).

٤٤. سورة الإسراء، الآية (٨٢).

٤٥. الإخباري: الشيخ أحمد البنا، المعالج بالقرآن بقرية حفنا، مركز بلبيس ـ شرقية، مقابلة بتاريخ ٢٠/١٠/٢٠١٠م.

٤٦. محمد الجوهري، السحر الرسمي والسحر الشعبي، المجلة الاجتماعية القومية، المركز القومي للبحوث الاجتماعية والجنائية، العدد الثاني، مايو،١٩٧٠م، ص ٦: ٨.

٤٧. يعد "مالينوسكي" أول من ميز بين سحر المتخصصين، وسحر العامة، وذلك عام ١٩٢٢م، عندما ذكر أنه لابد من التفرقة بين سحر المتخصصين المبني على المعرفة السحرية، وسحر العامة المبني على المعرفة العادية:.B. Malinowski .Argonauts of The Western Pacific

توظيف فنون الفرجة الشعبية في الدراما

يحيى البشتاوي *

ترتبط (الفنون الشعبية) بجوانب معينة من التراث الشعبي, كالرقص، والغناء، والعزف على الآلات الموسيقية الشعبية، والرسوم الشعبية على الجدران والأثاث والملابس، والزخارف، وغيرها..، وهذا يعني ببساطة عدم شمول الفنون الشعبية مواد كثيرة داخلة في نطاق (الفلكلور) كالحكايات، والأمثال، يضاف إلى هذا أن هناك عدداً من المواد محل خلاف بين العلماء والباحثين حول تصنيفها، فمنهم من يراها ضمن قائمة الفنون الشعبية، وآخرون يرون غير ذلك. أما (الأدب الشعبي) فهو لا يشمل إلا المواد الأدبية الشعبية حصراً, كالحكاية، والمثل، والحزورة، والشعر الشعبي، ونصوص الأغاني الشعبية، وتخرج عن نطاقه بقية المواد من عادات، ومعتقدات، وفنون، ومنتج حرفي، وغيرها. فهو إذن مصطلح فرعي لجانب محدد من التراث الشعبي، ويكاد يرادف مصطلح (فلكلور) من حيث كونه مهتماً بالجانب الأدبي، أي (فناً قولياً) حسب بعض تعريفات الفلكلور.

وقد عرض أحمد رشدي صالح الجدل الموضوعي بين الباحثين حول تحديد نطاق كلمة (شعبي), فتناول ثلاثة آراء متباينة، لثلاث جماعات من العلماء والباحثين نجملها فيما يلي:

الأولى: ترى هذه المجموعة أن الأدب الشعبي هو الأدب المتناقل شفوياً، مجهول المؤلف، المتوارث جيلاً عن جيل.

الثانية: ترى هذه المجموعة أن الأدب الشعبي هو الأدب العامي، سواء أكان شفهياً، أو مكتوباً، أو مطبوعاً، أو كان مجهول المؤلف أو معروفا، متوارثاً عن السلف، أو من تأليف أناس معاصرين معروفين.

الثالثة: تنظر هذه المجموعة إلى المضمون أولاً، وترى أن الأدب الشعبي هو الأدب المعبِّر عن ذاتية الشعب، المستهدف تقدمه الحضاري، الراسم لمصالحه، يستوي فيه أدب الفصحى وأدب العامية، وأدب الرواية الشفاهية وأدب المطبعة، والمجهول المؤلف ومعروفه سواء.

إن نشأة الأدب كانت شعبية، فقد ظهر أدب يبَجِّل الآلهة والملوك، ويروي قصص حياتهم، وبطولاتهم، ومغامراتهم، وكانت المعابد ميدان هذه الأشعار، والأغاني، التي أُضفيت عليها هالة القداسة، وإلى جانب هذه النصوص ذات الصفة الرسمية، كان هناك أدب آخر يعبِّر عن هموم الإنسان الفقير، أو المظلوم، وطموحاته، وأحلامه، ومعاناته. وفي جميع الأحوال كثر أدب العبرة من أمثال، وحكايات، وحكم، ووصايا كانت تشيع على ألسنة مختلف طبقات المجتمع، لتصبح شعبية ورسمية، أو شبه رسمية في آن معاً.

ومن سِمات الأدب الشعبي أنه يمتاز عن الفصيح بـ: (العراقة، والواقعية، والجماعية، والتداخل أو التوظيف مع فروع المعارف والمعتقدات، والممارسات الجارية في حياة كل يوم)، فكثير من أفكار الأدب الشعبي، وطرق أدائه، ومجالاته، ومواضيعه ذات جذور غائرة في القدم، ومتجددة معاً، فهي تعبّر عن الماضي، والحاضر وتستشرف المستقبل، ويمكن القول: إن إرث الماضي الذي يتجلى بمظاهر متنوعة، إنما تستدعيه الذاكرة الجماعية، ليخدم مصالح الجماعة الراهنة، ويدعم مكانتها، ويعزز وجودها، بما فيه من معارف، وخبرات، وحكمة، هي خلاصة خبرات الشعب كله، عبر تاريخه الطويل.

والأدب الشعبي بعامة يعبِّر عن روح الجماعة وفلسفتها في الحياة، ومجموع معارفها، وقيمها، ومعتقداتها، وعاداتها، وأساليب عيشها، وهمومها، وطموحاتها، وهذا ما يجعله متداخلاً مع فروع التراث الشعبي المختلفة، فالدبكات، والرقصات، والموسيقا، وكثير من الأعمال كالحصاد، والبيدرة، وطبخ طعام العرس، وغيرها يرافقه الغناء، والأدعية، وأحياناً التعاويذ.

وتعد الفنون التعبيرية أو الدراما الشعبية إحدى الأشكال الابداعية التي تجلت في الفنون والأدب على اختلاف مراحل التاريخ، وتقسم هذه الفنون الدرامية الشعبية إلى:

١. فنون الفرجة، مثل: (خيال الظل، وأعمال الحواة، والمقلّدين..).
٢. النصوص الدرامية (من شعرية ونثرية..).
٣. الدراما الطقسية والمسرحية، مثل: (الطقطيقية «طقس يدوي»، المصَنَّع، السامر، الغيثية، التمثيليات الشعبية).

* أكاديمي ومخرج وناقد مسرحي أردني

وحول مسرح الفرجة، فقد وجد المسرحيون العرب في مسرحة التراث الشعبي مادة خصبة للتعبير عن هموم الحياة اليومية وحكمها وأهازيجها وفلسفتها وطقوسها، فمسرحوا حكايات الناس وعبروا عن اهتماماتهم، وجسدوا في مسرحياتهم روح الفرجة المسرحية بأشكال متعددة ومختلفة، وبما أن هذا النوع من المسرح يخضع لتأثير التراث فإنه يهتم بصياغة المنظور والمهمات ومستويات العرض، طرائق التمثيل، أصناف الموسيقى والغناء والحداء والشعر والرقص، فلسفة اللون والزي، فنون الحكواتي والمشخصاتية.

ومنذ ستينات القرن المنصرم والفرجة مستأثرة ببؤرة الاهتمام في الدراسات الأنثروبولوجية والفلكلورية والمسرحية، وقد أكدت قابلية «الفرجة» لاحتواء قضايا شائكة ومتشعبة من قبيل: السلطة والتاريخ والأصالة والتناص، على حضور الدراسات المتصلة بها كبؤرة لانبعاث الثقافة ووسيط عاكس لها – من جهة – وحضور أثرها المستمر على ذاكرة المتلقي بحميميتها الكامنة في مظهرها الشعبي، لتفتح بذلك أفقاً جديداً للإبداع يفتح طاقات الإنتاج على عوالم متناسلة من الخلق والتجديد، كما أنها تتيح مجالاً أرحب للرصد العلمي من قبل الباحثين في حقولها، ناهيك بالبعد الرمزي الذي تشغله «الفرجة الشعبية» المذوبة لحدود الفصل بين عوالم العام والخاص والوهم والحقيقة، وبذلك فإن الفرجة المسرحية تأخذ بعدا تاريخيا، وهي ترتبط بالمعيش وبالسياق السياسي والاجتماعي ، وفضاءات الفرجة هي فضاءات فكرية وجمالية أقرب إلى الفضاءات المغايرة، التي يتموضع فيها الممثل بوصفه جسدا يبث الحياة في عناصر هذه الفرجة، من خلال الطاقات والوضعيات التمثيلية والادائية العديدة التي تجسد حالات التداخل الثقافي وكونية المسرح، مولدة منظومة ثقافية جديدة ورؤية حداثوية للعالم، فالفرجة المسرحية تستدعي الخروج من نطاق مسرح العلبة الايطالي ومحدداته إلى نطاق يتجاوز الجدار الرابع، ويمكن أن يتحقق ذلك من خلال مسرح الحلقة أو البساط، فهكذا نوع من المسارح يسمح بخلق عملية التحام حميمة بين الممثل وجمهوره المسرحي يتحقق من خلالها نظام للمشاركة العقلية والوجدانية، من شأنه أن يحول المتفرج من متفرج سلبي إلى متفرج ايجابي يؤثر في مجرى الأحداث.

إن الأثر التقني للتراث في مسرح الفرجة يظهر ما يلي:

أ- الحلقة كشكل مثالي للعرض و هذا يخلق مناخا مثاليا للتلقي.

ب- عضوية المتلقي في العرض.

ج- تقديم أكثر من موقع للفعل الدرامي داخل الحلقة في آن واحد، وكانت المواقع تصل إلى ثلاثة مواقع تشخيص، إضافة إلى موقع الإعداد الذي يجهز اللاعب فيه نفسه داخل الحلقة.

د- تطوير قدرة الممثل على التشخيص، والإيحاء بالتمثيل والإيهام وكسر الإيهام في لحظات متتالية، واستعمال أدوات موسيقية شعبية، والقدرة على الارتجال الممنهج وإدخال الجمهور في اللعبة وضبط اتجاهاته، والمبالغة دون تنفير والمسخرة دون تهريج.

هـ- تصميم الملابس والمهمات ضمن موتيفات شعبية مختزلة وموحية شكلا ولونا، وبها مبالغة تتناسب مع المبالغة الساخرة.

ويمكن القول أن البنية الفكرية للنص و للعرض الفرجوي تتأسس من خلال خلق مواقف ومفارقات ساخرة فالسخرية هي سيدة اللعب المسرحي في تلك الفُرج أو الحفلات، فملاعب اللاعبين المشخصاتية في هذه الحفلات كانت على الأغلب ساحات الحارات، وباحات البيوت، والأسواق الشعبية وهي إما رباعية الشكل أو دائرية – حلقة، وتتعدد أمكنة العرض المسرحي الواحد لتخرج من سياق الحلقة الى سياق مسرح العلبة الايطالي، مما يقلل من الحالة الحميمية بين الممثلين والجمهور لكنه يحقق في السياق ذاته صيغا جديدة للتكيف والتبلور حسب مقتضيات شروط التمسرح، وعملية الجمع بين الحلقة والمسرح في إطار فرجوي لا يمكن أن تقدم سوى شكل هجين في بعض التجارب المسرحية.

وتفرض الفضاءات المفتوحة في مسرحه الفرجوي شروط العرض من حيث اللعب والتلقي ذلك أنها تحقق إتساعاً في زاوية النظر بالنسبة للمتلقي أفضل من تلك التي يجدها في مسرح العلبة التقليدي، فكان الحضور، الضيوف – مجموع النظارة يتحلقون في المكان تاركين فراغاً دائرياً في الوسط للاعبين المشخصاتية الذين كانوا ينطلقون من بين الجالسين في الحلقة، أو كان الشكل يأخذ شكلاً رباعي الأضلاع ليحتل اللاعبون أحد هذه الأضلاع للجلوس والانطلاق إلى الفراغ المربع في الوسط لتقديم ألعابهم التمثيلية والغنائية والراقصة، وكانت العامة تطلق عليها (ملاعيب)، ويلقبونهم أصحابها بألقاب مختلفة (مشخصاتي، رقاص، ملاعبي، جنكي أي راقص،عويد أي عازف عود، طبال أي عازف إيقاع) وحين كانوا يستحسنون ما يقدم أحدهم ، كانوا يصفونه بـ (فنان) تيمناً بصفة أبطال و نجوم السينما التي كانت السيد في الربع الثاني من القرن العشرين.

لقد قدم المسرحيون العرب السيرة الهلالية بصيغ متعددة، لكنهم أبقوا على الصفات والمزايا والقيم الخالدة في بنية الشخصية الرئيسة، وقد استوعبوا رحلة البطل الشعبي الراسخ في الوجدان العربي (أبو زيد الهلالي) إستيعاباً مكنهم من تقديم الشخصية ضمن تحولاتها التي فرضتها طبيعة الأحداث من حروب وهجرات وسبي وخوارق وبطولات وفروسية، وهي مما لا شك فيه أحداث يستحيل استيعابها في عمل واحد لولا فطنتهم، وحسهم المسرحي وقدرتهم الفذة على التكثيف والتركيز على المحطات الأساسية في السيرة.

ويعد الفنان الأردني (غنام غنام) أحد الذين عملوا على مسرحة السيرة الهلالية، والجانب الأهم أن (غنّام) لم يقدم السيرة ببعدها التسجيلي أو التاريخي، بل أجرى عليها تحويرات كثيرة على صعيد الأحداث والشخصيات بما ينسجم ورؤيته ومنهجه في مسرحة الموروث الشعبي، فجاءت الفرجة محملة بدلالات المعاصرة التي تلقي بظلالها على الواقع العربي، الذي تتنازعه الخلافات وتنتابه الأطماع وتتحكم في علاقاته السياسية شريعة الاقتتال، وروح الغزو والغنيمة والتآمر والتحالفات المشبوهة والإدعاءات الفارغة حول الوحدة ولمّ الشمل تحت راية العروبة، وبذلك فإن (غنّام) قد أكد على خصوبة القصص والموروث الشعبي، وإمكانية توظيفها في المسرح من خلال إخلاصه اللامشروط للماضي وتنكره لمعطيات الحاضر السلبية، مفككاً المكتوب التراثي، ومعيداً كتابته بشكل آخر مختلف ومغاير.

إن (غنام) يختار أمكنته وفضاءاته الفرجوية محاولاً من خلالها تقديم ما يمكن له أن يحقق عدد من المستويات المرئية والمتخيلة، وهو إذ يختار أدواته المسرحية فأنه يختارها بعناية فائقة يحاول من خلالها تحقيق سهولة الحركة والتوظيف والاستخدام تماشياً مع متطلبات الفرجة، ليقدم بنى مشهدية تعتمد على الإيهام وكسر الإيهام ضمن فضاءات قابلة للتطويع والتحويل .

إن الفرجة تكتسب من الفضاءات الجديدة بعداً جمالياً جديداً، كما يمكن للفرجة أن تتعامل مع الخشبة في العلبة الإيطالية وغيرها وفيه تفقد جزءاً من حميمية العلاقة والشراكة مع المتلقي، الأمر الذي يستدعي توظيف كل إمكانيةٍ متوفرة في جغرافيا المكان لتعويض هذا الفقد، كتوظيف أماكن جديدة للعب والتشخيص خارج الخشبة، ليصبح النظارة أمام معطيات جديدة في التواصل، وتمتد الطواعية وقابلية الاستيعاب حتى ليستوعب العرضُ / الحفلُ المكانَ / المحفِل، بعكس ما يحدث في الأشكال والضروب المسرحية الأخرى إذ يحتوي المكانُ / المحفلُ العرضَ / الحفل، وهذا يشير إلى تغير في اتجاهات القوى ومحصلاتها ، وأعني بالقوى آليات ومحركات ودوافع وروافع العرض.

إن أغلب أشكال الفرجة التقليدية تختزن عناصر درامية غنية تشبه عناصر الإيهام المسرحي من شخصيات وملابس وحوار وتعبير جسدي ووسائل تنكر وألعاب وأقنعة ، مما يجعلها بمثابة الأصول والمنابع البدائية للمسرح، وتتخذ أشكال الفرجة صورة رهان للحضور في ظل غياب المسرح عن تقاليدنا الأدبية والفنية في الماضي ، وهذه الأشكال يمكن النظر إليها كبديل للمسرح يشكل آليات دفاعية ثقافية على مستوى اللاوعي الثقافي الجمعي في وجه الدرامية والتعبير الدرامي، وهذا النوع من المسرح المعيش العفوي لا يفصح أبدا عن طبيعته، وإنما يكتفي بكونه مسرحا يعيشه المتفرج، لأن الفاعلية الواقعية للإحتفال تتعارض مع الفاعلية الرمزية للمسرح.





الفنان غنام غنام في مونودراما عائد إلى حيفا اخراج الدكتور يحيى البشتاوي









أفضل ممارسات الصون

دارة الفنون مؤثر فعال في استدامة التراث الثقافي الأردني والعربي

ميادة فهمي حسين *

لقد عرف الاستخدام التكيفي للمباني التاريخية والتراثية على أنه تعديل أو تحويل أو تغيير وظيفة المباني التراثية التي فقدت وظيفتها الأصلية مع وجودها بحالة إنشائية جيدة إلى استخدامات أخرى نافعة بحيث تلائم الاحتياجات الحالية وتضمن حماية المبنى، وهو الأمر الذي يساعد على إعادة تأهيله بعض التغييرات الإنشائية أو الفراغية للمبنى طبقا لوظيفته الجديدة، مما يضمن استمرارية روح المبنى ودمجه مع النسيج الاقتصادي والاجتماعي للمدينة بدلا من كونه أثرا مغلقا، كما يمكن تعريف عملية إعادة الاستخدام التكيفي بأنها مجموعة العمليات التي تقوم بتوظيف نوع استخدام جديد لمبنى أو موقع قديم بغير الذي صمم من أجله لغرض إطالة عمره الوظيفي من خلال تكييف أدائه لملاءمة حاجات وظيفية معاصرة.

إن المعايير والمبادئ الواجب أخذها بنظر الاعتبار في عملية تبني نوع استخدام جديد ومحدد لمبنى تاريخي هو الكفاءة في تحديد نوع الاستخدام الأفضل لمثل هذه المباني الذي يستوجب عدم التأثير سلبا على القيمة المعمارية والتراثية للمنشأ، كما يعمل على ضمان ديمومة أدائه وإطالة عمره الوظيفي لأطول فترة ممكنة بالتوازي مع عمره الفيزياوي. إن اشتقاق منهجية تعتمد على تحديد مجموعة المعايير الكفؤة المتطلبات الضرورية لعملية انتخاب الاستخدام الأفضل للمبنى التاريخي يكون ضمن تحليل عدد من التجارب واستنباط النتائج ودراستها، بما يمكن توظيفها في حماية المباني التراثية والبيئة العمرانية لمراكز المدن القديمة والحفاظ عليها .

ويمكن تحديد مجموعة من الضوابط والشروط التي يجب توافرها في الاستخدام المقترح للمباني التراثية منها:

١. توافق / تشابه الاستخدام الجديد المقترح مع الاستخدام الأصلي بقدر الإمكان مع المبادئ العامة للصيانة والحفاظ بحيث لا يحتاج الاستخدام المقترح إلى إحداث أي تغييرات أو عناصر إضافية، أي التطابق التام بين معطيات المبنى الفراغية لاستخدامها كما هي، بفراغات المبنى الحالي وترتيبها الداخلي وبين متطلبات الوظيفة وتبعاتها.

٢. عدم استحداث استخدام جديد للمبنى الأثري دون دراسة لمجرد أنه مهدد بخطر الإزالة بغض النظر عن قصور إمكانياته عن تلبية احتياجات الاستخدام الجديد.

٣. في حالة اقتراح استخدام جديد يجب أن لايتعارض الاستخدام المقترح معمارياً مع طبيعة المبنى، بحيث لا يتطلب ذلك الكثير من التغييرات في تخطيط المبنى أو في زخارفه أو في ملحقاته الأخرى. بل على العكس يكون ملائماً لفراغاته وموقعه.

٤. يجب أن يكون الاستخدام المقترح مرتبطا بطبيعة البيئة العمرانية للمنطقة التي يقع فيها وذلك لعدم النفور منه. وأن يراعى استخدام مواد ملائمة له عند التشطيبات النهائية للفراغات الداخلية والواجهات الخارجية.

ولقد تضمنت المعايير عند الاستخدام التكيفي لمبنى دارة الفنون عوامل فيزيائية تتعلق بطبيعة المبنى وسماته المعمارية وخصائصه الإنشائية وموقعه ومجاوراته والمناخ المصغر وخصائص البيئة التي يقع فيها وطبيعة أدائه الوظيفي، والبنى التحتية المتوفرة في الموقع، وتقنيات بناء المبنى، ومدى إمكانية إضرار عناصر المبنى، ونوع مواد الإنهاء وتفاصيل الواجهات الخاصة بالمبنى، ومستوى التغيير على المبنى الأصل، والمسوحات الدورية المتوفرة للمبنى، ومحدودية عدد المستخدمين لأغراض إنشائية، وعمر المبنى الفيزيائي وديمومته، وغيرها من العوامل المتعلقة بهذه الجوانب. وكذلك تضمنت عوامل ثقافية تتعلق بهوية المبنى وقيمته التراثية والتاريخية وخاصية روح المكان في نسيجه الحضري والحوادث التاريخية المتعلقة به وتعدد المعاني المرتبطة به نسبة إلى الطوائف والأعراق المختلفة ضمن المجتمع. أما العوامل الاجتماعية فتمثلت بعوامل طبيعة وديموغرافية المجتمع، وتوفر الكوادر الحرفية والفنية الضرورية للتغيرات البنائية وتوفر الكوادر الحرفية والفنية الضرورية للاستخدام الجديد، وقيود أصحاب الملك والإدارة، ومستوى التطور التكنولوجي والتجاري، ونوع أهداف المستثمر، ونوع أهداف المجتمع والناس ضمن المنطقة، وقابلية مشاركة الناس والمجتمع في اتخاذ القرار، ومتطلبات الراحة والترفيه

* باحثة أردنية في التراث

للزبون والمستخدم ومدى إمكانية المبنى في دعم استمرارية المجتمع المحيط. ومن ناحية أخرى فإن العوامل الاقتصادية قد شملت إمكانية المبنى في خلق فرص مالية واقتصادية للمجتمع عند تبني الاستخدام الجديد، وإمكانية تمويل المبنى ذاتيا من خلال الاستخدام الجديد، وقوانين الإيجار المعمول بها، ومتطلبات السوق الحالية والمستقبلية، والنتائج المالية المتوقعة على المستقبل البعيد، والموازنة بين الكلف والقيمة الثقافية للمبنى. والعوامل المالية تتعلق بالتشريعات العمرانية وقوانين البناء، والقيود الزمنية والوقت المتاح وشروط المقاولات وشركات التنفيذ ومصادر التمويل المتوفرة والكلفة المطلوبة لتنفيذ التحويرات أو لإدامة تفعيل الاستخدام الجديد أو كلف صيانة المبنى المستقبلية عند الاستخدام الجديد. وأخيرا عوامل تشريعية تتعلق بسياسات الحكومة المحلية ونوع الموافقات والتراخيص الرسمية وملاءمة قوانين المؤسسات الحكومية الراعية.

يعتبر الترابط الوثيق بين الأبعاد الاقتصادية والاجتماعية والبيئية للتنمية المستدامة هو تحقيق الأهداف المرجوة من خلال اتباع نهج شامل للسياسات الاجتماعية، ولتفعيل التنمية المستدامة لا بد من خلق توازن إيجابي بين تلك الأبعاد والتراث الثقافي إذ لا بد من الحفاظ عليه وصونه في مجتمعات العالم للحفاظ على هوياتها.

إن الحفاظ على الموروث الثقافي المتنوع بشقيه المادي وغير المادي وتوارثه بين الأجيال أدى إلى الإبداع والابتكار في عملية تناقله مع الحفاظ على روح الموروث.

ومن هنا لا بد أن نشير إلى معاناة التراث العمراني لمدينة عمان من عوامل متعددة ساهمت في محاولة اندثاره وطمسه وكان لا بد من تدخل سريع للحد من تأثير تلك العوامل وإيجاد الحلول المناسبة للحفاظ عليه. ولقد بدأ بالفعل استنهاض الهمم وإنجاز العديد من التجارب الناجحة في توظيف إعادة الاستخدام التكيفي (Adaptive Reuse)للمباني التراثية والتاريخية في المدينة التي من أبرزها (دارة الفنون) في جبل اللويبدة التي كانت قبل ذاك كنيسة بيزنطية ربما كانت مكرسة للقديس جرجيس بنيت في أواخر القرن السادس الميلادي على أو بالقرب من مزار الإله الروماني هرقل و هجرت في القرن الثامن الميلادي ثم أعيد استخدامها وإحياؤها في القرن العشرين (ضمن أعمال الحفريات و الترميم في الموقع تمت عام ١٩٩٣ تحت إشراف مدير المركز الأمريكي للأبحاث الشرقية وبدعم من موسسة عبدالحميد شومان). وجدير بالذكر أنه جرى الاحتفال بالذكرى الخامسة والعشرين على تأسيسها في العام الماضي. ينظر الشكل (١), (٢) وتضم دارة الفنون مجموعة مبان تاريخيّة، وآثاراً ، ومستودعات تم ترميمها وتهيئتها لاستقطاب الطاقات الإبداعية ودعمها وهي:

١. بيت البيروتي: الذي يعود تاريخه إلى الثلاثينيات، وتم ترميمه عام ٢٠١٣ وسكنه كل من الملكة زين الشرف، والشريف ناصر بن جميل، وشقيقته الأميرة نافعة.

٢. دار خالد: وهو المبنى الذي أقام به فؤاد الخطيب شاعر الثورة العربية الكبرى وسكنه رئيس الوزراء سليمان النابلسي في الخمسينيات، وتم ترميمه ليضم سكناً للفنانين، وتم تكريسه لذكرى خالد شومان راعي دارة الفنون.



شكل (1) يبين التصميم الخارجي لداره الفنون في جبل اللوييده



شكل (1) يبين التصميم الخارجي لداره الفنون في جبل اللوييده

٣. البيت الأزرق: بناه حاكم عكا إسماعيل حقي عبدو، وتم ترميمه وإضافة شرفة على الطراز الشركسي ليضم قاعات عرض فنية وعروض أفلام ومكاتب للإدارة.

٤. مقر مؤسسة خالد شومان: وهو مبنى يعود إنشاؤه إلى الثلاثينيات من القرن الماضي، وبُني على يد السوري عبدالمجيد العجمي، وحالياً هو مركز للباحثين في مجال الفن العربي الحاصلين على منح دارة الفنون للدراسات العليا في الفن العربي الحديث والمعاصر، ويضم أعمالاً فنية من مجموعة خالد شومان الخاصة.

وداره الفنون بجبل اللويبدة اليوم مكان لنشاط ثقافي شهري يطرح فيه موضوع معينا، إذ يقام تمثيل الأحداث الثقافية والسياسية والاجتماعية والفنية بأدوات وقطع أثاث وتأثيرات صوتية لجعل المتلقين يعيشون تلك الفترة بقصة من ذاك الزمن، ومن أبرز تلك الفعاليات فعالية سهى شومان (تخيل ٢٠١٥) انظر الى الشكل (٢) التي ابتدأت في ٢٠١٦/١٢/١٠ واستمرت مدة شهرين وهي أسئلة يسأل بها الزائر لكي تتيح له فرصة التخيل والعيش في أجواء حالة النازحين الفلسطينين واللاجئين في المخيمات الذين هجروا من بيوتهم بسبب الحرب على غزة (٢٠٠٦م)الذين اضطروا للسكن تحت رحمة الخيم وقد شملت الفعالية أيضا المؤثرات الصوتية والصورة الإدراكية الدراماتيكية للذكريات الحربية من قصاصات ورق الصحف التي كتبت عن نتاجات الحروب في المخيمات ذات المساحات الصغيرة للاجئين وقطع الأثاث القديمة وكتابات عن أحلام العودة إلى الوطن التي كتبت على الجدران بطريقة عفوية وعشوائية ، و في ممرات الدارة وضعت مجموعة من الموديلات التي تمثل الزجاج المتكسر وركام الجدران المتكونة من الطوب المهدم بسبب الحرب فضلا عن مجموعة من الألعاب الورقية للأطفال وضعت في صندوق زجاجي تؤكد أنهم كانوا هنا يلعبون بأمان وسلام قبل هجوم العدوان عليهم وأرواح الشهداء التي تمثلت بالطيور المعلقة من الورق بخيطان المصيص بمختلف الحركات والأحجام تدل على ارتقاء أرواحهم في السماء.

ومن تلك الأسئلة (تخيل أنك تعيش في مدينه تحت الحصار، تخيل أنك تعيش بدون كهرباء، تخيل أنك تقف في طابور للحصول على الماء والغذاء، تخيل أنك تعيش في مكان مساحته أربعة في أربعة متر أو تعيش في خيمة عشر ساعات يومياً لمده ٥٠ يوماً تتناوب بها مع الأصدقاء، تخيل أنك تشرب الماء أو الشاي فقط وتطبخ العدس وتأكله، اقرأ قصيده محمود درويش سجل أنا عربي، اقرأ كتاب فرانز فانون المعذبون في الأرض، استمع إلى أغنية فيروز سنرجع يوماً، اكتب يومياتك، ارسم والتقط صوراً أو أفلاماً، سجل الحوارات والأصوات والصمت، تأمل مرور الزمن ساعات، أياما، شهورا، سنوات، دون أمل. وأخيراً... تخيل أنك فلسطيني في غزة. ينظر الشكل (٣)، (٤)، (٥)، (٦)، (٧).

وتقام في الدارة فعاليات أخرى يومية تتضمن محاضرات ثقافية وورش عمل فنية ويوما مفتوحا وورش عمل فنية للموسيقى وغيرها ومعارض فنية وعروضا لأفلام وثائقية ثقافية وحفلات موسيقية وغنائيةعربية وتراثية فضلا عن وجود مكتبة تاريخية ثقافية فيها مجموعة ثمينة من الكتب التي ممكن استعارتها. انظر الشكل (٨).

ومن كل ما تقدم أستطيع أن أقول : إن دارة الفنون مثال جيد على إعادة استخدام تكيفي لمباني تاريخية في عمان هدفها استدامة التراث المادي وغير المادي والحفاظ على هويتها الوطنية ونقلها من جيل إلى جيل .



شكل (3) يبين التصميم الداخلي لدارة الفنون فعالية تخيل



شكل (4) يبين التصميم الداخلي لدارة الفنون فعاليه تخيل



شكل (5) يبين التصميم الداخلي لتكسيرات الركام لفعالية تخيل



شكل (6) يبين تصميم صندوق الأوراق التي تمثل ألعاب الأطفال في فعالية تخيل



شكل (7) يبين الطيور الورقية المعلقة بخيطان المصيص لفعالية تخيل



شكل (8) يبين التصميم الخارجي لمكتبة دارة الفنون في جبل اللويبدة





فن القول

سار القلم في غبة الحبر سربي

عليان موسى العدوان *

هذه القصيدة رائعة من روائع نمر بن عدوان – رحمه الله (١٧٤٥-١٨٢٣م) لما فيها من عمق في التصوير والتعبير وقد انتشرت هذه القصيدة في بلاد الشام والخليج العربي وتغنى بها شعراء الربابة في البوادي والحكاواتية في مضافات دمشق وبغداد وغيرها من المدن العربية.

ففي المطبوعات الدمشقية ورد مطلع القصيدة مخطوءاً وهي التي بعث بها للشيخ جديع بن قبلان:

سار القلم في غبة الحبر سار بي

طربنا مثل كرار فوق الكتابِ

وفي كتاب نمر بن عدوان للعلامة روكس بن زائد العزيزي ورد مطلع هذه القصيدة أيضاً مخطوءاً كالتالي:

سار القلم في غبة الحبر سرب

كن خالصة دمعي فوق الاكتاب

وبعد التحقيق في هذه القصيدة وتصحيح السير على الخطأ الذي حصل من قبل الكثير من الكتّاب وتناقلوه وجد الباحث أن الرواة أجمعوا على أن مطلع القصيدة الصحيح هو :

سّار القلم في غبة الحبر سرّبي

كن سال دال وميم فوق الكتابِ

كما أن ترتيب أبيات القصيدة على النحو التالي:

سّار القلم في غبة الحبر سرّبي

كن سال دال وميم فوق الكتابِ

أوصيك يا راس القلم لا تغرّبي

واكتب لنا لجديع شيٍ جرى بي

وخط القلم به راعي القيل طربي

وإن قلت هيا للتماثيل جابي

اكتب سلامٍ مع بلى كن ظفر بي

سلام مثل الشهد بالشمع ذابِ

لجديع خصه بالتحيات طربي

سلام مني وِلْجليس الجنابي

من عقب ذا يا راكب اللي تهربي

جدعيةٍ تقطع مديد السرابِ

محنيةٍ تشداك يا قوس كربي

عالرمس تسهي مثل فرخ العقابِ

ناضت من البلقا لها البعد قربي

دربه علـى الزرقا وسايح اذيابِ

حوران عا اليمنى دع الشام غربي

بحمص وحما تلقى منازل حبابي

تلفي عبن قبلان قبل المِغرْبي

وتنوي رواح الشام قبل الغيابِ

في ديرةٍ طابت لهم عقب ضربي

فرسان من ضرب العدى ما تهابِ

يا جديع يا مشكاي باق الدهر بي

تطلمست دنيـاي والنور غابِ

سود الليالي مجهـداتٍ بحربي

فراق الغضي يا نور عيني عذابي

ارسل علينا طيرٍ اسمر سمربي

جمجم جنوب الجوف جوى جنابي

طير النيا يا ستر موذي رثع بي

كـدّر علـيّ عيشتي والشرابِ

دلّى عليّ امخلبه واشتهر بي

بين الثريا والكواكب رقى بي

عضيت بالنيبان يـوم استطربي

لما غـرس في شفتي راس نابي

* شاعر

حام الجنوب وحام شرقٍ وغربي
وحام الشمال وما اكتفا من عذابي
وبمثل سلك العنكبوت انحدر بي
يمّمْ على نقرة حضوضة ورمى بي
في محملن فوق البحر وانكسر بي
بين الزرايا السود لا يـا عذابي
وما بين هاج وماج عام البحر بي
بمصافق الامـواج لا واعذابي
هبت عليّ ارياح شرقٍ وغربي
مدري تيممني على أيّات بـابِ
جابو طبيبٍ جسني وافتكر بي
قلب يديْه وما عطاني جوابِ
ميتين جرحٍ يا وديدي ذكر بي
ما هقوتـي أبرى ليوم الحسابِ
طفلٍ صغيرٍ يا وليفي شبط بي
إيصيح ابتالي الليل يا نمر يا بي
وخلاف ذا يا من يرّد الخبر بي
من فوق سوهاجٍ يفوق السرابِ
مذريات عـن سمومٍ وغربي
بمشوحطاتٍ كنهـن الهضابِ
يا جديع بن قبلان حبلي قصر بي
يا القـرم شوق معورجات الثيابِ
(يا جديع والله) ذاك الأشهب دغر بي
وتشوف رسمه بالعوارض بدابي
في وسط غبات البحر يتلي بي
شيبي بدابـي قبل غاية شبابي
يا جديع كل القوم إتهاب حربي
اذا تناخـوا محنيين الركـابِ
كم من شبابٍ شيبنا لـه يدربي
ليا صار ضـرب مزلجات الحرابِ
من لامنـي يبلاه جنٍ وحربي
يفتح عليـه الشر الفين بابِ

(رد الشيخ جديع بن قبلان)

وهذه قصيدة الشيخ جديع بن قبلان (من عنزة) رداً على قصيدة نمر بن عدوان والتي كان مطلعها:

سار القلم في غبة الحبر سربي
كن سال دال وميم فوق الكتاب

واليكم القصيدة:

يا راكبٍ من عندنا فوقٍ هربي
يشدن هريف مشولعات الذيابِ
خيلٍ يخلن نازح الدوّ قربي
بنات هرشن من مجاذب ركابِ
من ساس هجنٍ والمناقيد عَربي
وعليهن اللي يوصولون الجواب
يلفن ع شيخٍ بالمواجيب ذربي
متريحينٍ عقب منتم اتعابِ
شيخٍ شرب من كوثر الطيبِ شربي
نمرٍ عزيز النفس نزه الجنابِ
لا حل عندك سامعٍ حس ضربي
يركض على الموت الحمر ما يهابي
يا نمر لوانه بحربٍ لِحربي
بالسيف ويا إملوكدات العجابِ
ناتي جنوب ومن شمالٍ وغربي
لاشك بأمر الله قوي الحسابي
يا نمر كلٍ قال وقتي مكربي
يشكون صفقات الدهر بنقلابي
وكلٍ شكى ضيم الليالي بكربي
وتسقيه بقعا حنضليل الشرابي

هلّ الصبح

صالح الهقيش *

وهلّ الصبح بعيون المرايا طاغيٍ مختال ... فهق كف الظلام اللي نختني عن بساتيني

سكب في جرهد عيوني من اسراب الفرح شلّال ... وانا الظامي على قطرة غلا والبعد مغديني

هلا بالتوت بالسكّر هلا بالساكن الرحّال ... هلا باللي يراودني عن سكاتي ويغويني

حبيبي لو تدلى بك من قطوف العتب سلسال ... قطفت العذر من عذق الغياب وجيت من حيني

انا العاشق على حد الحنين آدندن الموّال ... تدرهم بي ذلول الشوق لا ضاعت عناويني

كتبت وغابت نجوم البلاغه والهوى لا زال ... يمرجحني على صدر الحروف ويثمل سنيني

أحبك شمس ما يطغى على صفحاتها غربال ... واحبك أرض ما تشبه سوى جنة غلا فيني

وانا آسف على كثر الرحيل اللي خذاني ظلال ... وانا آسف على كثر الظروف اللي تسليني

لك الله يا العيون اللي غديتي للتعب مدهال ... امانه كيف ما يطري على بالك تهليني!

وانا اللي كل ما مرّت عطورك في كفوف الشال ... لقيت الشوق ياخذني على دربك يوديني

عبرت وكانت الرحله ألم واوجاعي المرسال ... وجيتك جرح من سفر الجفا ودي تداويني

دخيلك هلّ بعيون المرايا طاغيٍ مختال ... انا ظامي على قطرة غلا والبعد مغديني

* شاعر أردني



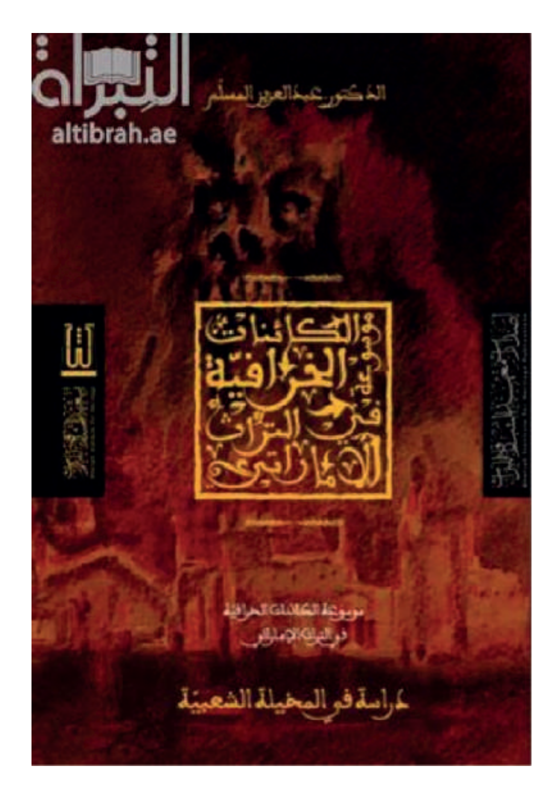


جديد مكتبة التراث الثقافي غير المادي

مراجعة كتاب

موسوعة الكائنات الخرافية في التراث الإماراتي: دراسة في المخيلة الشعبية

مراجعة: فهمي الزعبي*



الناشر : الشارقة : معهد الشارقة للتراث

سنة النشر : 2017

عدد الصفحات : 559

مراجعة: فهمي الزعبي (باحث في الأنثروبولوجيا الثقافية – الأردن)

ردمك ISBN 9789948481348

ما إن ولدت الكتابة حتى سطرت الأمم والشعوب تاريخها الشفاهي، فكانت هذه الموسوعة، واحدة من دراسات توثيق حكايات الكائنات الخرافية، ليغوص مؤلفها الدكتور عبد العزيز المسلم في أعماق التراث الإماراتي، كما كان أجداده يجيدون الغوص عميقا في مياه الخليج العربي، لاستخراج لآلئه الذي تكتنزه أعماقه.

* باحث أردني في التراث

فكانت بدايته سبر أغوار ذاكرته، بما اختزنته مما عاشه وتعايش معه منذ نشأته الأولى، وفيما بعد أضاف ما روته ألسنة أهله؛ الرواة «الثقاة»، الذين رحلوا والذين ما زالوا أحياء وعايشوا الكائنات الخرافية عن قرب، فكان أن أجاد باحث علمي بدا واضحا في إبداعه المنهجي وفي رواية الحكاية، وبذلك تكتمل الموسوعة في الأهمية والرسالة.

الباحث والإبداع المنهجي

منذ البداية، نلحظ الدكتور عبد العزيز، لصيقا بالحكايات الخرافية، فكان «الإخباري» الذي خبر حدث الحكاية وعايشه، قبل أن يصبح «باحثا». فقد حاز باكورة مخزونه التراثي الثقافي من ذاكرة أسرته، بتعايشه عن قرب مع «الخرافة» وحكاياتها وملامسته لها بأحاسيسه وتفاعلاته الذهنية، إذ يروي في «حكايتي مع الكائنات الخرافية»: «فمنذ نعومة أظفاري وأنا لصيق بكثير من الكائنات الخرافية التي تملأ حقيبة والدتي..»، هذه الحقيبة الحية- الشجرة، التي تغذت وتطاولت وأثمرت حيث جذورها ممتدة عميقة الأصول؛ كما هو يروي سيرته الذاتية؛ «فأسرتي تمتد أصولها إلى أنحاء متفرقة؛ أصولها أحسائية في السعودية.. ثم كان لأسرتي هجرة امتدت أكثر من عقد إلى إمارة عجمان.. ولد فيها والدي وعاد إلى الشارقة وهو في السابعة من عمره، وأما جدتي لوالدتي فهي من «دبا» التاريخية (مدينة تاريخية تقع على الساحل الشرقي للإمارات وميناء قديم، وكانت سوقا من أسواق العرب)، وقد حملت والدتي كثيرا من مأثورات دبا الشفاهية».

وهنا، ننعم النظر في مدى تأثر الباحث- الدكتور عبد العزيز؛ وهو يسطر موسوعته، ملفتا الانتباه وبتكثيف رشيق، إلى مدى أهمية الأداة البحثية؛ «السيرة الذاتية»، لاستخدامها في التحليل السيسيولوجي، كخلفية تؤشر على دور التنشئة الاجتماعية في تشكيل «الخيال الاجتماعي» الذي هو نتاج العلاقة بين التجربة الشخصية والمجتمع الكبير.

إضافة إلى ذلك نجده محلقا في فضاء الوصف والتحليل الأنثروبولوجي، متقصيا بيئة الظاهرة بسبر أغوارها البيئية الطبيعية والاجتماعية ومعتقداتها الثقافية؛ إذ يروي: «كانت خورفكان (منطقة في الساحل الشرقي للإمارات) مجموعة من القرى المتقاربة تحتضنها سلسلة من الجبال، وكانت المخيلة السائدة هناك تلفها كثير من المعتقدات التقليدية والفرضيات الخرافية، التي تشكل في مجملها إرثا ثقافيا غنيا، وعوالم خيالية مبهرة، ولم يكد يخلو يوم من ذكر الجن أو الشياطين أو السحر أو الحسد، حتى باتوا –الجن– ضمن زوارنا من وقت لآخر؛ فتارة تراهم والدتي، وتارة أخي الكبير، وتارة أنا، ما لبثت والدتي أن بدأت تبحث عن وصفات لإبعادهم عنا، وكان الملح والعتم (حكاية العتم) وتركة صالح وغيرها من الوصفات، التي كان يجب وجودها في البيت لإبعاد زوّار الغفلة».

وبتواصل نموه العمري والذهني، تتطور اهتماماته في خورفكان، وهنا يعلن بدايته العملية العلمية؛ «في بداية سنة ١٩٧٩، عدنا إلى الشارقة، لكن ذلك المخزون الضخم لم يغب عن ذاكرتي.. وفي مطلع الثمانينات وأنا طالب في بداية المرحلة الإعدادية، بدأت أسجل في دفتر متوسط بعضا من الذاكرة الشعبية لوالدتي».

ومنذ لحظة التسجيل الأولى هذه، ينتقل الدكتور عبد العزيز بنفسه مبكرا، من «الإخباري» إلى «الباحث»، فتظهر عنده مبكرا، الإجادة الأولى للمنهج العلمي الأنثروبولوجي؛ «الملاحظة بالمشاركة»، مبتدءا بمكانة الباحث «من الداخل» Insider، الذي خبر حدث الخرافة وحكايتها فاختزنها في ذاكرته منذ الطفولة، ثم لينتقل بنفسه إلى باحث "من الخارج" Outsider، عندما أُتيحت له الفرصة العلمية للإحاطة "بالإرث الثقافي الشعبي وعوالمه الخيالية المبهرة".

وما أن عُقدت دورة تدريبية لإعداد باحثين في التراث، حتى كان واحدا من "الفوج الأول" الذي التحق بها، بافتتاح مركز التراث الشعبي لدول الخليج العربية، واجتاز الدورة، وأصبح عضوا في فريق العمل الخليجي لجمع التراث الشعبي، وتبوأ فيما بعد مراكز وظيفية، ومن ثم الإبحار في العلم فيحوز شهادات علمية عليا، تؤهله لها موهبته واهتماماته الثقافية الأولى وما اكتسبه في مجالات العلم والوظيفة، فينبري للكتابة البحثية والعلمية المستفيضة في شتى مجالات التراث الثقافي الخليجي والعربي، لينال على إثر كل ذلك الشهادات التقديرية والحوافز والأوسمة وعضوية عدد من المنظمات والجمعيات المحلية والدولية.

وحين تبدأ رعاية الدولة لمجال اهتماماته العلمية؛ ممثلة بتوجيهات حاكمها سمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي، ينتظم عمله في مجال التراث الثقافي مؤسسيا، فيواكبها الدكتور عبد العزيز ويسهم ابتداء في تأسيس «متحف الشارقة»، وصولا إلى منصب رئاسة «معهد الشارقة للتراث»، فيواصل محاضرا وباحثا وراعيا للباحثين ومشاركا فاعلا في الأنشطة الوطنية والدولية.

ومنذ إطلالته الأولى على الخرافة وصولا إلى إضاءته العلمية عليها، ليبني موسوعته هذه برواية سيرة الناس مع الكائنات الخرافية وحكاياتها الخيالية، ضمن سرد أثنوغرافي يحكي بنية الحكاية بكل تفاصيلها.

البنية الأثنوغرافية للموسوعة: سيرة الكائنات الخرافية

السرد القصصي للكائنات الخرافية في التراث الإماراتي، كان شاملا محيطا بكل بنية الحكاية، وقبل الولوج برواياتها، يعرض الدكتور عبد العزيز، مسميات الكائنات الخرافية، والإبحار في اللغة ودلالاتها، والوصف والتجسيد الحسي لها، والأمكنة التي تظهر فيها ووصفها، والروايات المتعددة للحكاية، وحتى يربط بينها وبين حكايات مماثلة في مجتمعات أخرى، لم يغفل المقارنة بما ورد إليه في التراث العربي والعالمي، وما سطرته مراجع علمية أخرى، وذلك للإحاطة الكاملة بكل أشكال ومضامين الحكاية.

وعندئذ أخذ برواية كل حكاية، فأجاد سرد الرواية؛ ما حدث معه ومع أسرته ومن عايشوه عن قرب، وبألسنة الناس الذين رووا، مجيدا تصوير أحاسيسهم؛ ورعبهم وخوفهم وخلاصهم، بمفردات وكأنها تتجول بسمع القارئ، فيرى بواسطتها، وأخرى تصف أيكولوجيا الأمكنة؛ المساكن، الأحياء وأزقتها الضيقة، الخرائب، الجبال، الصحراء، المزارع وشجرها، البحر التي فيها جميعها كانت تشارك الناس كائنات خرافية حية تقتحم كل تفاصيل حياتهم اليومية.

بهذا ألم الدكتور عبد العزيز بكل بيئة الحكاية؛ لم يغفل شكلها ولا ضجيج حركتها وصراخها المرعب ولا أيكولوجيا المكان الذي تظهر فيه، فأبرز إبداع المخيلة الشعبية الإماراتية وهي تربط بين الكائن ومكان عيشه، مفسرا الخصوصية الثقافية وطبيعة بنائها الثقافي، حيث العلاقة بين الإنسان ومحيطه الأيكولوجي، تؤثر على استجابته

الذهنية، لتتشكل معتقداته ورؤاه الثقافية الاجتماعية، مقتربا في ذلك من مفهوم «الأيكولوجيا الثقافية» عند .»جوليان ستيوارت.

وهو بهذا الفهم يؤكد مدى العلاقة بين بيئة الإمارات الطبيعية وبين المخزون التراثي الثقافي الشعبي، فيرى الحكايات نسجا ونسيجا إماراتيا أصيلا، لتبدو العلاقة متناغمة بين الكائنات الخرافية والأمكنة التي تظهر فيها، حيث اختلافها يستجيب إلى تعددية جغرافيا الإمارات، ما يعكس تعددية رموز وإشارات الإماراتيين ومدلولاتها في حياتهم وفي أدبهم الشعبي، بحيث يتطلب فهمها، الخوض في طبيعة الشخصية الإماراتية بشكل دقيق ومتعمق.

وربما أحد أهم الأمثلة المهمة التي تشير إلى مدخل فهم الشخصية الإماراتية، ما أسقطته المخيلة على «النخلة» من كينونة وماهية بشرية، وفي السياق هذا يؤكد الدكتور عبد العزيز، أنه «لا يمكن الحديث عن أي شي في الخليج العربي، من دون أن تبرز النخلة محورا رئيسيا في ثنايا الموضوع المطروح.. فالنخلة في أحاديث الخليج إنسان حس بمن حوله»، ويتسق هذا الفهم والتحليل مع أصالة الحكاية وخصوصية الذهنية الإماراتية.

وإذ يعرض المسلم لهذه الرؤية الإماراتية الثقافية، بالمماثلة بين النخلة والإنسان، فهو بذلك يتوافق مع ما طرحه «إدوارد تايلور» حول مفهوم «الإرواحية»، في اعتقاد الإنسان بأن لكل الأشياء من حوله روح، كما الإنسان العاقل Homo Sapiens، يدرك الأشياء بحواسه، فتنقلها أعصابه الحسية إلى ذهنه، يتفاعل ويتبادل بأحاسيسه مع أحاسيسها، باعتبار الأشياء من حوله كائنات حية تراه وتسمعه وتحس به كما هو أيضا.

بهذا فقد عرضت الموسوعة في ثنايا حكاياتها وصفا أثنوغرافيا تناول جميع أطراف العلاقة؛ المكان والإنسان والكائن الخرافي. فقد قدمت وصفا أثنوغرافيا دقيقا للأمكنة التي تظهر فيها الكائنات الخرافية، بأشكالها الحسية البشعة، بحركاتها، بأصواتها المفزعة، بتربصها بالناس وبما سيصيبهم من أفعالها المدمرة. وفي المقابل عرضت وصفا أثنوغرافيا لكيفية تفاعلات الناس الوجدانية والذهنية معها، وهي تقتحم مساكنهم وأزقة أحيائهم، تشاركهم موارد عيشهم، تعيق أسفارهم البرية والبحرية، تطاردهم وتطردهم من أمكنة تواجدها، بحيث أجادت الموسوعة في تسطير ورسم وتصوير الصور الحية والحيوية، كما روتها المخيلة، لكن دون أن تغفل عما اكتنف الحكايات وحملته من دلالات ووظائف أخلاقية؛ اجتماعية ودينية.

الحكايات الخرافية؛ الدلالات والوظيفة

إن لدى كل الشعوب مجموعة من الأساطير، لها دلالاتها الاجتماعية، وعادة ما تشير رواية أحداث قصة ما إلى الهوية والانتماء الاجتماعي لأمة، وهي بذلك تعمل على وظيفة تُبنى في تفاصيل الحكاية.

والسرد الشعبي للحكايات الخرافية أوسع من أن يكون مجرد تسلسل زمني لوقائع حدثت هناك في الماضي، بل تتسع لكل تفاصيل الحياة، تلتقط الحدث اليومي في حياة الناس، فتخلق عوالم خيالية متخيلة فاعلة ضمن معطيات الواقع، ومنفصلة عنه في الوقت ذاته، لكنها الوسيلة التي تعمل على تصريف مجرى حياة الناس وتتحكم فيها، وعلى نحو آخر تدعو إلى أمل بغد أفضل، لتكون معالم واقعية في الحاضر، ودالة في الزمن القادم.

وضمن هذا الأفق الخيالي، جاءت الحكايات المروية في هذه الموسوعة، تستعيدها المخيلة لتطمئن الوجدان الشعبي وتحتفي بها الذاكرة الشعبية، فتجسدها في عديد أنماط أدبها الشعبي، وهي بذلك تبقى حية تنطوي على وظائف ودلالات أبعد.

وهنا تتبدى الخصوصية الثقافية بما انطوت عليه الحكايات من دلالات ورمزية ثقافية، لتؤدي وظيفتها الاجتماعية، بإطلاقها رسائل قيمية وأخلاقية مغمورة في ثنايا الحكاية، ما يعني خلق الضرورة الاجتماعية للالتزام بسلوكيات مؤتلف ومتوافق عليها اجتماعيا، لوقاية الذات الفردية والجمعية من المخاطر التي تواجهها وإلا تكون العقوبة مدمرة، وعلى هذا النحو عبرت الموسوعة بتسطيرها تلك الحكايات عن تعبيرات إماراتية ثقافية واحدة ومتجانسة.

فقد حملت الحكايات دلالات وظيفية معينة؛ لدرء المظالم والحسد والسحر(الضبعة، حصة وعيالها)، والابتعاد عن الرذيلة (السعلوة، أم الدويس)، وحراسة أملاك الناس ونعمهم (سويدا خصف، سدرة الصنم)، وقدرتها على كشف المجرم (الناريلة)، حيث الكائنات الخرافية؛ حية ترى وتسمع وتحس بمن حولها. كما وحكايات أخرى عرضتها الموسوعة، ترمز إلى خطورة وسوء العيش بشخصيتين؛ ظاهرة وخفية (الشبيه، العبد المزنجل/ بو السلاسل، روعان، ام الصبيان، ام الهيلان). وحملت حكايات الحيوانات والطيور (الراعبية، السعلوة، الضباحة/ النمس وابن عرس، النغاقة، الهامة، ام رخيش، بعير بلا راس، بعير بو خريطة، بو سولع، حمارة وكلاب القايلة، كهف الدابة) دلالات ورموز، منها ما تؤشر إلى ثقافة التشاؤم والتطير في الثقافة العربية المغمورة

في حالة «العزو»، أي تبرير وعزو الأحداث في أشياء كامنة أو مسببات مفترضة لا واقعية، ومنها ما ترمز إلى أفعال الإنسان المؤذية لصغار الحيوان أو الطير، بل وحتى لصغار الإنسان نفسه، فتتحول بدورها إلى مؤذية له، كما في حكايات(الراعبية الضباحة/ النمس او ابن عرس) و(النغاقة). كما ورسمت المخيلة الإماراتية؛ كائنات بحرية خرافية (بابا درياه، خطاف رفاي بو شريع، شنق بن عنق)، تتطلب تعاون البحارة وتضامنهم لمواجهتها، أو «لإرهاب البحارة الجدد حتى لا يتمادون في تغيير ربابنتهم»، كما يروي الدكتور عبد العزيز.

كما وكان لهذه الكائنات وظيفتها عند الأطفال أيضا، حتى لا يخرجون من منازلهم في غير الأوقات المناسبة، وقت لهيب الشمس والرطوبة وما بعد مغيب الشمس (بابا درياه، ام الصبيان، بو راس، جني المريجة، غريب، بعير بلا راس، بعير بو خريطة، حمارة وكلاب القايلة).

إن كل تلك الكائنات الخرافية، إنما هي بمثابة رادع لكل من يتجاوز نظام المجتمع وقيمه الأخلاقية الاجتماعية والدينية، وتكون الوقاية من شرورها بتكيف الإنسان لمعاني ودلالات ثقافة المجتمعية السائدة، والطهارة الدائمة وتلاوة الآيات القرآنية والأذكار والأدعية، والرقى الشرعية، واستخدام وصفات أخرى. وبذلك فإن ضمان العيش والتعايش في المجتمع، تقتضيها الضرورة الاجتماعية، لتبدو بعض الكائنات الخرافية بمثابة الحارسة، تشبع مخيلة الإنسان وتجسر علاقته مع ثقافة موروثة.

وبهذا تلفت الموسوعة الانتباه إلى ما حملته الحكايات من حلول للخلاص والوقاية من شرور الكائنات الخرافية، موجودة في الأديان السماوية والإنسانية التي عملت على تحصين الذات بقيم العيب (الخجل من الناس) وبقيم الحرام (مخافة الله).

وعليه فإن الموسوعة تنطوي على رسالة إنسانية، عبرت فضاء المخيلة الشعبية الإماراتية، وقارنتها بالفضاءات التراثية العربية والعالمية، وبهذا فقد أجاد المسلم في موسوعته هذه في توظيف المناهج التاريخية والوصفية والمقارنة، ما أكسب الموسوعة شموليتها ومصداقيتها وحياديتها العلمية.

وإذ تقدم الموسوعة خريطة ثقافية إماراتية لبيئة الحكايات الخرافية الطبيعية والاجتماعية، فإنها بذلك تثري وتحفز البحث في مجالات الموروث الثقافي، لتضع حكاياتها في متناول الباحثين والمبدعين في مجالات الأدب والفن الصوت والصورة الإذاعية والتلفزيونية والمسرحية والسينمائية، ورفد المكتبة العربية والعالمية بالمعرفة، وبذلك تضيف إلى التراث العالمي غنى وخصوصية التجارب الثقافية البشرية المحلية.

لكن الأكثر خصوصية لهذه الموسوعة، أنها ولدت من رحم ما عاشته وتعايشت معه ذاكرة مؤلفها الزمنية الثقافية لمجتمعه الأصلي عبر تنشئته الأولى، وذاكرة المجتمعات التي هاجر إليها أهله، ما جعل منهم جميعا شركاء في تسطير موسوعته، عاش وتعايش معهم ولامس أحاسيسهم عن قرب، تفاعل معها ذهنيا وعاطفيا، وهذه ميزة باحث أنثروبولوجي، لم يكن أسيرا لقاعاته وصالوناته العلمية، أو منزويا منعزلا في «تكيته» البحثية، ولا مقلبا لصفحات كتب المكتبة، بل جمع بين كل هذا، ليتجسد كل ما اكتسبه، اجتماعيا وعلميا وعمليا، فسطره وبنى منه موسوعته.

